

قصايا الفتى الأثري

بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي اليوسفي
أستاذ القدا الأثري بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
مصر - بيروت - ص. ٧١٩



قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي الشماوي
أستاذ النقد الأدبي بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب. ٧٤٩

الإهداء

إلى زوجتي ..

إلى التي أهدتني هذا الكتاب قبل أن أهديه إليها
فهي التي بعثت الحياة والفرح في كل كلمة وكل حرف
فيه ، بما قدمته من النصيحة والحب . حتى لقد أحسست
مد فراغني من كتاباته أنني عائد من رحلة مجد ...
فأني رحلات أخرى أكثر نبلًا ومجدًا .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

— مقدمة —

يهم هذا الكتاب بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بالدراسات النقدية والبلاغية وما يتصل بها من مسائل كثر فيها النقاش ، واحتدم الجدل ، وتشتت فيها الآراء حتى كاد دارس النقد والبلاغة ، في أيامنا هذه ، أن يضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمبادئ ، وهي الأخص من كان متأثراً ببعض الأفكار المرافقة لها ، أو من كانت خبرته وإحاطته بهذه الدراسات محدودة .

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المبادئ والنظريات ، وتعدد المذاهب والازدواج التي تتميز بين النقاد للكثير من الجدل والمناقشة ، فإن ذلك ، على النقيض ، قد يكون في ذاته ، علامة صحة ، ودليلاً على مدى الثراء الذي حققته ويعتقه النشاط المتعصب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث . ولكن الخطر الحقيقي في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحققة ما يوضح أمامنا الرؤيا ، ويجعل سبيلنا للنظر ، والفهم ، والحكم سليماً مأموناً بالعواقب .

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة الجادة العميقة التي لا يدفعنا فيها الحماس لمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية الهاملة التي تقسح صدرها لكل المعارف على ألا تستعبد بها هذه المعارف . ومن هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محمولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع اختلاف الفصول ، والمصور ، واتجاهات رباح الفكر والذوق .

فليس من بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور ، وأمضى في الحركة ، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي وذلك بحكم طبيعته من ناحية ، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا

- ب -

الجمهور من ناحية أخرى . فكثيرا ما تختلف أحكام النقاد تبعاً للمساائل التي تشغل بالهم ، وكثيرا ما تختلف أذواق أمة عن أمة ، بل كثيرا ما تختلف أذواقه أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع الأحكام المطلقة فقد أصبح لزاما على دارس الأدب والتقدم أن يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء ، والأهم من ذلك أن يكون على وعى كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل على إثراء التجارب الفنية لأدب أمته وتطويرها .

على أساس من هذه المقدمات ، والتي يحقق هذا الكتاب بعض المقصود منه كان عليه أن يحدد أنف نفسه الأهداف الآتية :

أولا : أن يعيش في الحاضر كما يعيش في الماضي ، يحاول الربط بين تراثنا القديم ، وبين حركة التطور المعاصرة ، وهو حين يعود إلى القديم لا يعود إليه بقصد إحيائه ، وإعادة النظر فيه على ضوء ما أحرزناه من دراسات نقدية حديثة فحسب ، بل ويقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك .

ثانيا : أن يحاول الوصول إلى مفهوم شامل للشعر يصدق على الماضي والحاضر ، ويتفق وماهية هذا الفن . فعلى رغم ما يؤمن به من صعوبة الاتفاق على القضايا النقدية ، وعلى رغم ما في طبيعتها من قابلية الخروج على المألوف بحكم ارتباطها بالذوق الجمالي ، فإننا نعتقد بأنه هذا المفهوم الشامل للشعر هو الأساس الذي تنوقف عليه صحة القضايا والنظريات المرتبطة بالأدب والنقد على السواء . ذلك أن معظم الأخطاء الشائعة في النقد المعاصر ناشئة من الخلط في المفهوم الذي يحدد طبيعة الأدب ، والذي يميزه عن غيره من نواحي النشاط الإنساني ، وإلى أي حد هو مستقل عن أية غاية عملية أو نفسية أو منطقية أو أخلاقية ، وما موقف الأدب من اللغة ، ثم ما الفرق بين استعمال الأدب للغة واستعمال المنطق والفلسفة والعلم لها ؟ وماذا تعني بلغة المجتمع ، وما الفرق بينها وبين لغة الشعر ، وإلى أي حد يؤثر الأدب في المجتمع ويؤثر المجتمع في

الأدب ، ولايتها تكون القيمة في النهاية ؟ إلى غير ذلك من مسائل لا يمكن الوصول إلى إجابات دقيقة عليها إلا بالوصول إلى مفهوم شامل لطبيعة الأدب ووظيفته يصدق على الماضي كما يصدق على الحاضر .

ثالثا : أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفني ، وأن يعطى أهمية خاصة لموضوع الوحدة التي تربط بين هذه الأجزاء . فإذا كانت الوحدة هي التي تحكم العمل الفني ، وتحدد قيمته في النهاية ، فإن دراسة هذه الوحدة ، وفهم الأساس الذي تبنى عليه فهمها صحيحا هي إحدى الدعائم التي يقوم عليها فهمنا للأثر الفني ؛ ذلك لإيماننا بأن سر العبقرية في الشعر الرفيع كامن في خلق درجة عالية من التوازن بين أجزاء العمل الفني وعناصره المختلفة .

رابعا : أن يعيد النظر في شعرنا القديم ، وأن يراجع تقويم هذا الشعر على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الشعر ووظيفته ، حتى تكون دراستنا للقصيدة القديمة قادرة على كشف المكنون من خباياها ، ورد ما أغفله الزمن من قيمتها الحقيقية ، ملتصقا لذلك بمنهج لا يفصل بين القيم الجمالية للقصيدة ، وبين ما للعصر ، والمجتمع ، والتاريخ ، والملايسات ، والظروف من تأثير في تحديد قيمة القصيدة شكلا ومضمونا .

خامسا : أن يعنى عناية خاصة بالدراسة التحليلية ، لإيماننا منه بأن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها ، وتباغ غايتها إلا بالتطبيق ، وعلى الأخص في مجال النقد الأدبي والبلاغة . هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب لا يمكنه الاستغناء عن حاسة التمييز والتذوق ، وطول المصاحبة والمعايشة للأثر الفنية ، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفني ، والإدراك السليم لطبيعة الشعر . فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققت من فن ، لا بما تنبئ به أو تقوله . وليس في هذا المبدأ غض من محتواها ، وليس فيه انتزاع للشاعر أو لقصيدته مما فيها من قيم العصر أو ملايسات المجتمع ، بل هو المبدأ الذي يحرص على ألا يتحول الشاعر إلى فيلسوف أو معلم في السياسة أو

دارس للمجتمع ، وأن تظل له على الدوام صفة الفنان مهما اختلفت الأفكار والافاضات والمجتمعات .

سادسا : ألا نفصل بين مفهوم النقد والبلاغة ، ولا بين وتليفينهما . أو أهدافهما وقيمتهما في الحياة : فالبلاغة كالتقد من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية . وهي ، كالتقد ، وسيلتنا في إدراك ما في الأدب من قيم ، وما فيه من حقائق . وهي وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها . كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية ، وهي فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه ، وتحذيرهم من القاصد فيجتنبونه .

لذلك حرصنا في قديمنا لتاريخ البلاغة العربية أن نبه إلى ما يقوم من هذه الدراسات على أساس من مفهوم صحيح لطبيعة اللغة والشعر ، وما لا يقوم منها على أساس سليم . كما حاول هذا الكتاب أن ينبه إلى أن درس البلاغة اليوم غير درسه بالأمس . وأن ما أحرزته الدراسات الأدبية الحديثة من تقدم وتطور يقتضيها ألا نقف عند الحدود النقدية ، فإن ذلك سوف يجعلنا عاجزين تماما عن متابعة ومسايرة نهضة الحديثة ، بل وعن إدراك ما في أعمال كتابنا وشعرائنا المعاصرين من قيم وخصائص .

وبعد ، فلنأمر أننا استطعنا بما قدمناه في هذا الكتاب أن نوفي كل ما يحتاجه طالب العلم في ميدان الدراسات البلاغية والنقدية ، فما تزال هذه البحوث بحاجة إلى من يضيف إليها ويطورها . وكل ما نرجوه أن تكون قد شوقنا الدارس إلى مواصلة البحث والنظر وتدريب ملكات الذوق والإحساس عنده ، وأن تكون قد أيقظنا في ذهنه ما يشجعه على العمل الدائب المستمر ، فنحن دائما بحاجة إلى تضافر الجهود من أجل نهضة أدبية تسير ركب التطور الذي يتقدم إلى الأمام دائما . والله أسأل أن يوفقنا لما فيه خير أمنا العربية في كفاحها من أجل حياة أكل ، وأسعد .

محمد زكي العشماوي

الاسكندرية يولييه ١٩٧٥

الذاتية والموضوعية

الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية

إذا نحن قلنا إن زوايا المثلث تساوي قائمتين ، أو إن مدينة الاسكندرية تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط فإننا نستطيع أن نسمى هذه القضايا حقائق ، واستطيع أن نقول إن من زعم شيئا مخالفا لها غرض من نفسه أمام العقل . غير أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هي في مطابقتها للواقع . ومن ثم فهي أشبه بالصور الفوتوغرافية التي يحكم على صدقها أو كذبها كونهما مطابقة للواقع أو غير مطابقة له . من أجل ذلك قال أرسطو :

والقول بأن الكائن كائن هو الحقيقة ، والقول بأن الكائن غير كائن ، أو بأن غير الكائن كائن هو الكذب أو الخطأ (١) .

وقال القديس توما في المصور الوسطى : « إن الحقيقة هي التماساة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقول أن ما هو كائن كائن ، وأن ما ليس كائنا ليس كائنا » .

وعلى ذلك فالحقيقة العلمية تصح وأقيمها إذا صدقته فكذلكها الذاتية . وإذا أثبت المنطق والتجربة المادية الملموسة صحتها ، ولأن ذلك لا يتغير بالوقت . وهذه القوانين العلمية بمقتضى صحتها المنطقية . ومن ثم كانت الحقائق العلمية كليات عامة يتفق على صحتها الناس ، يستقيضون على ذلك بالتجربة سواء أكانوا علماء أم لا . فبالإضافة إلى ما قلناه من أن المادية مضمونة . ومعايير الحكم على مثل هذه الحقائق لا يتبدل بها إلا للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتباين من فرد إلى آخر ،

(١) خلاصة في الفلسفة تأليف الأستاذ الدكتور محمد عبد الوهاب

ولئلا نكتسب معاييرها صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدتها المنطق ، وتثبتها التجربة العلمية . ومن هنا كان العلم موضوعيا وليس شخصيا أو ذاتيا ، ومن هنا اختلف العلم عن الفن ، لأن الفن كما يقول لالاند هل نقيض الانتاج الآلى ، ولأن الأثر الفنى - أيا كان نوعه - ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية ، وإنما هو نتيجة ما فى الفنان من تباين وفردية . بل إن قيمة الأثر الفنى لترتفع وتصبح كلما كان هذا التباين ، وتملك الفردية مظهرين واضحين فى الانتاج الفنى . وهذه الفردية أو الذاتية التى تميز الفن من العلم ، عند النقاد وعلماء الجمال ، هى العنصر الاساسى الذى يجعل الفن عند خلقه يتسم بصفة الاصاله : التى هى بمجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص . إن هذه الاصاله هى التى تطبع الأدب بطابع الذات ، وهى التى تجعل من كل أثر فى صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومنابعه ولفاته ذهنه وقدراته على التعبير ، ومدى ما يتصف به من صفاته فنية مختلفة .

وإذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه . بحيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه ، حتى ولو جاءك صوته من خلف جدار أو من وراء حجاب ، وإذا كانت بصمة الرجل تختلف عن بصمة أنثى - أو ابنه أو ذويه ، وتمايز كل بصمة عن الأخرى بما تحمل من صفات تحقق لها الفردية والاصالة ، فكذلك يختلف الأثر الفنى من أديب إلى آخر ولا يتشابه ، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التى ذكرناها منذ لحظات والتى تقول بأن الانتاج الفنى عامة والأدب خاصة هو نقيض الانتاج الآلى ، فليس الأثر الفنى مسألة حسابية إذا جمعت فيها الرقم (١) إلى الرقم (١) كان حاصل الجمع (اثنتين) فى جميع الحالات وعند جميع الناس . وإنما الأثر الفنى هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه ، أو هو صدى لانفعال إنسان ما بتجربة ما ومحاولة

التعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفا ،
والفاعل متباينا ، والنتيجة خلقا آخر .

من أجل ذلك قال شوبنهاور : « الأسلوب هو تقاطيع الزمن وملاحظه وهو
أكثر صدقا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه . وهما كالكاتب لأسلوب
غيره أشبه بارتداء قناع ، وهو أمر لا يلبث أن يشهد التقزز والنفور ، لأنه
موات لحياته فيه ، حتى إن أكثر الرجوه قبعا هو أجل من الوجه المقلع مادام
فيه ريق من حياة . ومن هنا . فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ، ويعشقون
أساليب القدامى ، يمكن أن يقال إنهم يتحسدون من وراء قناع ، فلا يستطيع
قارئهم أن يتبين ملامح وجوههم ، أي أنه يرى أسلوبهم . أما بالنسبة لأولئك
الذين يكتبون باللغات القديمة عن يفكرون لأنفسهم ، فالأمر مختلف لأن القارئ
يستطيع أن يتبين لهم أساليبهم ، وأعني بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى
أي نوع من المحاكاة » (١) .

وإذا كان الصدق في الحقيقة العلمية مرده إلى ما لها من واقعية يؤكد لها المنطق
وتثبتها التجربة العلمية ، فإن الصدق في الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من
توافق واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب وبين ما يحدث أو يقع
للإنسان من تجارب واقعية بالفعل أو بمكنة الوقوع . أو كما يقول ألدوس
هكسلي . « عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق
مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة

(١) فمن الأدب من مخنارات شوبنهاور ترجمة شفيق مفارص ٥٣ مطبعة الدار القومية

مصر ١٩٦٦

من الأدب صادقة (١) .

ومعنى هذا أننا نقبل القضايا في الشعر والأدب من أجل الاستجابات العاطفية التي تثيرها فيها هذه القضايا . ومن ثم فإن قبولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالآثار التالفة لها . وبالتالي يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولاً مؤقتاً ومقتضراً على ظروف خاصة ، هي ظروف الأثر الفني نفسه وما يكتنفه من إحساسات . على عكس القضايا العلمية التي تصدقها في جميع الأوقات والأبواب وتوقع تصديقها كما تقبل وتصدق قوائيم الطبيعة ، وهل هذا يكون كل ما لدينا فيما يتعلق بالتصديق الفني هو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر بينما الأمر في التصديق العلمي هو في الحقيقة تصديق لقضية ما أو اعتقاد ما .

ولقد زاد إل.أ. ويتاردن الأمر إيضاحاً عندما تحدث عن المصدر الحقيقي للتصديق في الأثر الفني فقال : « إن المصدر الحقيقي في اعتقادنا بحقيقة أو بشيء ما عتق قراءتنا القصيدة من لفصائله هو هذا الإحساس الذي يحقب عملية التكيف وتنسيق الدوافع وتحررها وما تقرر به من شعور بالراحة والمهدوء والنشاط في المطلق والإحساس بالقبول . وهذا الإحساس هو الذي يدفع الناس إلى تلبية هذه الحالة . حالة اعتقاد أو تصديق . فيقول بعضهم مثلاً : إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نتقدم في وحدة الوجود أو خلود الروح . وهكذا فاحساسنا بأن هذه الأشياء يشكك لنا في الشعر لا يضيء أننا نصل بانفعل إلى حقيقة هي في الحقيقة شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف . »

وليس من شك في أن هذا الإحساس بالتصديق أو الاقناع أو القبول الذي ينتهي إليه القارئ لا أثر في جيد مرتبط أشد الارتباط بقدره الأدبي أو الفنان على رؤية الحقائق النفسية والانسانية بصفة عامة ، كما أنه مرتبط كذلك بمهده طاقته على التوصيل والاداء . وغنى عن البيان أن كل فنان مزود بقدر غير هادى من الحساسية والمقدرة على نقل المشاعر ، مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس . والفنانون لديهم الاستعداد الطبيعي للرؤية والنفاذ والتعلم إلى أقصى حد ، وهم في نفس الوقت معلون ماهرون . لأنهم أكثر من غيرهم قدرة على الاستقبال : استقبال الأحداث ، وبوسعهم أن يصوروا ما يستقبلونه بطريقة تمكنهم من توصيل ما لديهم من تجاربه ، بل وحفره حفرا عميقا في عقل القارئ .

من أجل ذلك قال ألدوس هكسلي : « إن أحسن ردود الفعل الطبيعية التي تعطينا عقب قراءة تاليف مطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسألة الآتية : هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائما ، ولكنني لم أكن قادرا على أن أصوغ هذا الإحساس في كلمات حتى ولا لنفسي . » (١) .

وهذه العبارة الأخيرة على قصرها قد استطاعت أن تكشف عن أمر الذاتية في الفن من جانبين أساسيين : أولهما أن الفن وإن كان يصدر من ذات واحدة فإنه يهدف في نتيجه إلى إشراك أكبر عدد من الناس في التمتع بالآثار الفنية ، ومن هنا كانت الآثار الفنية الرائعة هي التي تظفر باستجابات أكبر عدد من الناس وتمحو ما بينهم من فروق في التقدير . وثانيها أن الذاتية التي نتحدث عنها والتي لا بد منها في سبيل تحقيق الموضوعية الفنية الحقة لا يمكن أن تتأني إلا إذا توغل الأديب أو الفنان في أعماق الإنسان : الإيمان الأول ، ذلك

أن تعمق الأديب في ذاته إنما هو تنمق في ذات الإنسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا . فعلى الرغم من التباين والتضاد الذي يميز إنسانا عن آخر ، وعلى الرغم من أن لكل منا مجموعة من الخصائص الفردية المميزة فإن فينا جميعا إنسانا واحدا يتمثل في هذا المخلوق المحدد الطاقات اللامتناهى الرغبات والذرات ، هذا المخلوق الضعيف جدا ، والقوى جدا ، العاجز أشد العجز ، والقادر أشد القدرة . يتمثل في هذه الذات الإنسانية التي تفرح وتمحزن تخاف وتقلق ، تقتصر وتمهزم ، تحب وتكره . والفنان هو وحده القادر ، على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به ، حتى ولو كان منفردا في جبل أو منغزلا في صحراء .

خلعت أنى أصبحت في القفر وحدى . : فاذا الناس كلهم في ثياب
وهكذا تنتهى الذاتية في الأثر الفنى إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد .
لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات
الإنسانية أو قل للذات الكامنة في كل فرد منا .

وهكذا نرى أن الأثر الفنى سواء أكان تعبيرا أم خلقا أم إدراكا هو نتيجة
انعكاس الوجود على ذات الفنان ، ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل
إليك الشيء المرأى كما هو ، فإن انعكاس الوجود الخارجى على نفس الشاعر أو
الكاتب إنما هو فى الحقيقة انصهار الوجود خارج الأديب عن طريق التجربة
الوجدانية أو الحدسية التى يعانها بوجوده الذاتى . من هنا يكون الفارق الكبير
بين موقف الفن من الوجود وموقف العلم والفلسفة منه .

وإذا كانت مهمة كل من العلم والفن هى تفسير الوجود ومحاولة إدراك
حقيقته وتفهم أسرارهِ ، فإن العلم يتخذ لهذه المهمة وسائله المعروفة التى

لا تعتمد على ما في الإنسان من تباين وفردية ، وإنما تعتمد على ما لديه من أدلة موضوعية وبراهين يختبر بها صحة الافتراضات أو خطأها . كما أن المعرفة العلمية « دليلها العقل ، ونحن ندرك الحقائق العلمية إما بأحدى الحواس الظاهرة أو باستدلال عقلي يسير في خطوات ينتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيه بالبرهان والدليل . أما المعرفة الفنية أو إدراك الفنان للحقائق ، وتفهمه للأسرار ، ومحاولة تفسيره الموجود ، فيتم بطريقة أخرى طريقة لا يكتفى الفنان فيها بالاستدلال العقلي أو الاستعانة بالحواس الظاهرة وإنما من طريق الحدس الذي ينكشف فيه المحاسن بين الذات المدركة والموضوع المدرك (١) .

ينتج من كل ما سبق أن الأثر الفني ، تعبيراً وخلقاً وإدراكاً ، هو حيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي والباطني معاً . وأنه آنس الأمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الخلق ثانياً . كما انضح لنا مما سبق الفرق الواضح بين موقف العلم من الوجود وبين موقف الفن منه ، وأن مسؤولية الفنان لا تقل إن لم تزد عن مسؤولية العالم في محاولته لتفسير الوجود وفهم أسرارهِ ، واكتشاف حقائقهِ . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى القول بأن الفن أسعى مسورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، وذلك لأن الفنان بعمله الفني قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة ، والخيال

(١) راجع الفصل الذي كتبه كرويشة عن ماهية الفن في « المجلد في فلسفة الفن » ، وراجع كولردج في نظرية الخيال في كتاب سيرة أدبية ، ص ١٠٩ من كتاب « فلسفة الفن » تأليف د . زكي نجيب محمود .

هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يجهد فيه مبدأ التفريق بين
المتناقضات (١) .

كما استطعنا أن ندرك مما سبق أن الذاتية شرط أساسي لتفوق الفنان
وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والابداع في
العمل الفني .

وإذا أردت أن تدرك ما لهذه الذاتية من أثر فعال في الخلق الفني فما عليك
إلا أن تعود إلى هؤلاء المخالفين للآثار الفنية في عصور الأساية المختلفة ،
وتنظر إلى أعمالهم لترى إلى أي حد يمكن أن يكون إمتياز الفنان وأصالته
شرطاً أساسياً في نبوغه وخلوده . فليس يستطيع أحد أن يقول أن أعمال
شكسبير أو صوفو كليس هي وليدة الجماعه المعاصرة لها أو نتيجة التراث
الذي ورثوه عن بيتهم أو ثقافتهم المنحدرة إليهم . ما من أحد يستطيع أن
يقول ذلك ، وإلا لسكانت الجماعات المتحدة في الثقافات وفي المؤثرات بتشابه
جميعها فيما تخلق من آثار فنية ، وبصبح العمل الفني لعصر من العصور صوراً
متكررة لأصل واحد . فليس من شك عندنا في أن كلا من شكسبير
وصوفو كليس قد ورثا عن بيتها زاداً فكرياً ووجدانياً ، واكتسبا من
جماهير المعاصرة إيماناً وقوة ، واستفادة من لغة آباءها والمفكرين قبلها زاداً
نافعاً لا يمكن لأحد أن ينكره ، غير أن هذه العناصر الموروثة والمكتسبة من
البيئة والثقافة ليست إلا عوامل تفقد العزيمة ، وتفعل الجذوة ، وتدفع بالينبوع
الكامن في أحماق الماعرين إلى التدفق والتفجر والانفداج . فهذه الينابيع
المندفقة في أعماق النفس الإنسانية التي تتمايز وتختلف ولا تشابه هي الشرط

الأصيل في امتياز الفنان وأصالته . أما عوامل الجماعة والبيئة والثقافة فهي وحدها طاجرة عن أن تخلق الأثر الفني ، وإن خلقته وحدها لكان كائنا يضع قناتها على وجهه أو يسير مطموس الملامح مفتقدا للروح المميزة . فالذاتية في الفن شرط أساسي لوجوده . ولقد سلم طامة المفكرين والنقاد بهذه الحقيقة حتى هؤلاء الذين كانوا أشد الناس إيمانا بأن ذهنية الإنسان مكتسبة أكثر منها مبدعة ، وإن تيار الحياة أقوى من موجات نفوسنا الضعيفة ، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن ينكروا شرط الذاتية في الفن . من هؤلاء تين الذي كان يقول :

« إن الذهن بها يكن مبدعا لا يبتكر شيئا ، فإن أفكاره أفكار زمناه ، وما تحدته عبقريته الممتازة في هذه الأفكار من التغيير أو الزيادة قليل نزر . فنحن كال موج في النهر لكل مناس حركته الصغيرة ، وهذه الحركات أصوات ضئيلة في التيار العظيم الذي يحملها ، ولكننا لا نسير إلا مع الآخرين ، ولا تقدم إلا مدفوعين بهم » (١) .

وهكذا نلاحظ أن تين وإن أسرف في تغليب الاكتساب على الإبداع وإن اعتقد أن حركات أصواتنا الضئيلة أضعف من تيار الحياة المعاصرة الذي يحملها فقد أدرك ما في الفن من إبداعية من شأنها أن تقود إلى إظهار العبقرية الممتازة للفنان . كما أننا لانبغ أن يفهم قول تين بهذه الصورة التي تحملها عباراته ، والتي قد تكون بحسب لآثر الذاتية في الفن ، فإننا نعتقد غير ما يعتقد ، ونرى أن تيار الحياة المعاصرة إنما يتكون من هذه الموجات الصغيرة لنفوس الخالقين والمنتجين للأثار الفنية ، وإن أخطر الأشياء على الكتاب في عصر

ما أن يدفهم التيار المعاصر فتسمى شخصيتهم وتنتلشى في خضم المجموع .
فنحن لا نعتقد أن شيكسبير هو الذى خلق فن الدراما أو التمثيل فى الأدب
الانجلىزى ، ولكننا مع ذلك نؤمن بأن أحدا لم يكن يستطيع أن يغنى ما
غناه شيكسبير أو يصور فى رواياته نفس الصور التى صورها لهاملت أو ماكبث
أو الملك لير . إنه وحده الذى كان يستطيع أن يخلقها هذا الخلق ، ولو جاء غيره
لخلقها خلقا آخر .

على أن موضوع الذاتية فى الأدب قد أثار كثيرا من القضايا الهامة المتصلة
بفكرة الخلق الأدبى ، وما يزال يظفر عند كثير من أنصار الواقعية والأدب
المهادف أو الملتزم ، أو عند هؤلاء الذين ينادون بموضوعية الأدب باهتمام بالغ .
ولما كان موضوع هذا النقاش هاما جدا لأنه كثيرا ما يؤدي إلى تضليل القارئ
الذى ليس له وصيد كاف فى ميدان الدراسات النقدية والأدبية ، وذلك لأن
معظم الذين يكتبون عن الواقعية بنوعيهما القديم والجديد أو قل الغربى
والاشرائى ، والذين يذهبون فى الفن والأدب مذهب الالتزام ويتحمسون
أكثر من غيرهم لمحاولة تفسير الظواهر الكامنة وراء حياتنا المعاصرة وتقويمها ،
حتى يتسنى لنا تغيير ما لا يفيدنا أو ينفعنا منها ، نقول إن معظم هؤلاء النقاد من
أصحاب هذه الاتجاهات كثيرا ما يدفهم حماسهم النظرية أو لآخرى فينسبون ،
وهم بصدد الدفاع عن موقف معين للأدب ، ينسبون قيمة الذاتية أو قل
ينقصونها أو يشفقون منها ظنا منهم أن كلمة ذاتية وهى مرادفة لكلمة فردية
سوف تؤدي حتما إلى الغنى من قيمة الانجاء الواقعى أو على الأقل إلى محاربه ،
أو ربما كانت خفيتهم من طغيان لفظة « ذاتى » أو « ذاتية » على أدبائنا
المعاصرين أو أدبنا الجديد راجعة إلى حرصهم على أن يتجه كل أديب فينا إلى
مشاكل الجماعة المعاصرة ، ومحاولة استلها ما فيها من واقع ودراسته وفهمه على

نحصر يربط بين الأدب وبين طاله الذى يعيش فيه ظاهرين أن كلمة « ذاتى » أو « ذاتية » هى بالضرورة حامل من عوامل انصراف الفنان أو الأديب عن المحيط الذى يعيش فيه أو المجتمع الذى يعمل من أجله أو الأهداف التى تسعى الجماعة المعاصرة إلى تحقيقها .

لعل هذا كله أو بعضه هو الذى دفع كثيرين من يتأثرون بما يقرءون من مقالات نقدية فى الصحافة أو المجلات الأدبية إلى محاولة تجنب لفظ الذاتية حتى بلغ الأمر ببعضهم أن أصبح يستخدم الكلمة فى موضع الذم عندما يحاول الهجوم على بعض الاتجاهات الأدبية فيقول مثلاً : هؤلاء شعراء ذاتيون أو هذا أديب لا يفنى إلا لنفسه ، أو لا يصير إلا عن تجاربه الخاصة ضارباً عرض الحائط بمشاكل الجماعة المعاصرة ... إلى غير هذا من كلام أقل ما يمكن أن يودى إليه من نتائج هو الخلط ولبلة الأفكار وتشبثت أذهان الدارسين من تلاميذنا فتضطرب أمام عينهم الحقائق وتختلط المفاهيم فلا يمتدون إلى تحديد واضح للكلمات أو المصطلحات التى يستخدمها النقاد ، وربما أدى سوء فهم الأديب لهذه الكلمات إلى أن يقف موقفاً معادياً لكلمة أو لفظة كلفظة الذاتية مثلاً وليس من سبب لهذا العداء إلا أحد أمرين : قلة تجربة القارئ من ناحية أو عدم التزام الكاتب للدقة عند دراسته لقضية من قضايا النقد أو الأدب من ناحية أخرى .

ولابد للقضاء على هذه الفوضى النقدية من تصحيح بعض المفاهيم الأساسية وعلى الأخص تلك التى تنتشر بين الأدباء والنقاد وهم بصدد الحديث عن الذاتية والموضوعية فى الأدب والفن .

الأدب تعبير عن المجتمع :

ولعل أول هذه المفاهيم ما يقرره بعض المدارس الحديثة من أن الأدب تعبير عن المجتمع ، وبالتالي فالمجتمع هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته . ونحن مع إيماننا الكامل بأن المجتمع جزء لا يتجزأ من الوجود الذى هو كما قلنا سابقا موضوع الأدب والفن بعامه إلا أن الأديب هو الذى يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه، والوجود هنا هو الوجود بكل أواحيه الطبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية .

وليس من شك فى أن المجتمع الذى يعيشه الشاعر يمكن أن يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحى لا ينضب ، وليس من شك كذلك فى أن للمجتمع بكل ما ينخرضه من معارك ومن تضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره فى الكتاب والشعر . وهذه مسألة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها . ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة بكل ما تنصف به من حركة وسرعة وتغيير. تشير إلى ضرورة مراجعة قيمنا الجديدة ، وتعمل على تصانف كل الطاقات والقوى سواء أكانت فنية أم سياسية أم اجتماعية للنهوض بالمجتمعات وتطويرها ، ومع إيماننا بأن العمل الأدبى قد يعكس كثيرا من صور المجتمع وهما كلة ، ويشارك فى محاولة تفهم حركات تضالنا للوصول إلى رفاهية الإنسان وسعادته ، نقول مع إيماننا بكل هذه الحقائق فإن هذا لا يمكن أن يعنى أن المجتمع وحده هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته أو معناه . قد يكون لحركات التطور أثرها فى تطوير صورة العمل الأدبى أو تشكيله ، ولكن المجتمع لا يمكن أن يقوم بهذا الدور وحده حتى فى أكثر الآثار الفنية تأثرا بالمجتمع والتزاما بمبدأ الأدب الحادف والواقعية . ذلك أن الذى يحدد العمل الأدبى ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفنى هو الأدب نفسه بكل ما ينطوى عليه من تقاليد

وقيود واتجاهات فنية . إن الذي يحدد قيمة العمل الأدبي في النهاية هو قدرة الأديب ، ومدى تمكنه من فنه ، وسيطرته عليه ، وإدراكه لحنايا هذه الصنعة وإلمامه بالاهمال الأدبية المعاصرة والسابقة . ومدى وعيه بها وإدراكه لها . وإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب ما فإن هذا التأثير هو تأثير فني فأديب أبي العلاء المعري مدين للحضبة التاريخية التي عاشها ولسكنه مدين لهذه الحقبة فنيا ، وبمعنى آخر إن أديب أبي العلاء المعري متأثر بالتقاليد الآبية في عصره ، ولم يتزم بالاصول الفنية التي ورثها الشعر في عصره . وإن فنه ليس إلا امتكاسا طبعيا لقسم الفن في عصره ، ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا كل التقاليد الفنية والأدبية التي كانت سائدة في الشعر العربي في ذلك الوقت . فليس من العدل مثلا أن نهجم أبا العلاء المعري لأنه لم يترك لنا شعرا مسرحيا ، وذلك لأن مثل هذا التقليد الأدبي لم يكن معروفا لأدبنا في ذلك العصر .

من هنا كان العمل الأدبي لأبي العلاء المعري مدينا لعصره فنيا لا تاريخيا ، بمعنى أنه مضطر أن يلتزم الاشكال الأدبية التي سادت عصره والتي انبثقت اليه من سابقيه . ولو لم يستوعب أبو العلاء المعري تقاليد التراث الأدبي للعربي استجابا كاملا ما استطاع أن يرجع في غلقه الأدب هذه البراعة التي رأيناها في شعره وكتاباته . وإذا فتننا المجتمع لا بمسدد شكل العمل الفني ولا بهيئته ففوقه وامتيازته ، وإنما الذي يعطى العمل الفني كيانا ويحدد قيمته هو تبحر الفنان الفنية ، وعلمه الخلاق وقدرته على الابتكار ومديى محافظته واستجابته للقيم الفنية والتقاليد الأدبية التي ، وقتها ، كانت سائدة في مجتمعه وسابقه .

على أن هذه التقاليد الموروثة والمتداولة في عصر مالا يمكن أن تصب أدباء وشعراء هذا العصر في قوالب واحدة جامدة ، ففي داخل هذا الإطار العام من التقاليد الفنية الموروثة يكون إبتكار الأديب وأصالته وإبداعه . والدليل على ذلك أن أبا العلاء المعري نفسه الذي ضربنا به المثل منذ لحظات لا يمكن أن يكون في فنه وأدبه صورة معادة لفن معاصريه أو سابقيه . ولسنا بحاجة إلى بيان الدليل هنا على أن قدرة أبي العلاء على الخلق تختلف عن قدرة معاصريه ، وأن شعر أبي العلاء المعري له بين سائر الشعر العربي منذ امرئ القيس إلى اليوم طابعه الذي يميزه . فهو مع التزامه بالتقاليد الأدبية للتراث الأدبي عند العرب قد استطاع أن يحتفظ بشخصية فنية محددة السمات هي التي شكلت فنه وخلقته على هذه الصورة التي حملت روح أبي العلاء وذاته إلينا عبر القرون وسوف تظل تحمل هذا العقل الخالق وتجارب فنية أجيالا بعد أجيال .

اللغة ظاهرة اجتماعية

وقد يعترض بعض أصحاب الاتجاه الذي يقول بأن الفن وليد الحياة المعاصرة وأنه تعبير عن المجتمع . فيقولون : ما دام الأدب فنا يتخذ اللغة وسيلة للتعبير والخلق ، ومادامت اللغة ظاهرة اجتماعية ، وما دام الأديب الناجح هو الذي يستخدم لغة الحياة أو الجماعة المعاصرة ولا يستطيع أن يبلغ من فنه ما يريد إلا إذا شاركته الجماعة المعاصرة له فيما يكتب . فلماذا يكون الأديب ذاتيا ، أو منعزلا فيختار لنفسه لغة خاصة لا يفهمها معاصروه ؟ أليس في ذلك ما يتنافى مع طبيعة العمل الأدبي الذي أم خصائصه أن يكون قادرا على توصيل مآلديه من تجارب إلى الغير ؟ وهكذا تجد كلمة ذاتي ، أو ذاتية ، نفسها مرة أخرى في موضع اتهام .

على أننا مع تسليمنا بأن اللغة ظاهرة اجتماعية حقا وأنها أداة تعبير جماعية أولا وقبل كل شيء ، وأن اللغة تستمد حياتها وغذاءها من الجماعة وروح الجماعة ، نقول مع تسليمنا بهذا كله فأننا يجب أن نفرق هنا بين استخدامين للغة : استخدام الجماعة ، واستخدام الفن . فليس من شك عند أي قارئ له حظ قليل من الثقافة أن لفظة الكلام العادي لفظة مهمتها الأولى توصيل الفكر من المتكلم إلى السامع ، وأن الإنسان العادي في حديثه في وسط اجتماعي معين يجب أن يلتزم لغة هؤلاء الجماعة ، كما يجب أن يحرص على أن يستخدم هذه اللغة في مفرداتها وتراكيبها وأصايلها ، ويخضع لمدلولات الألفاظ كما تحدت لدى هذه الجماعة بحيث لا يستطيع وهو يتحدث إلى أناس عاديين أن يخرج عن المصطلحات المعروفة للغة وعن مدلولاتها التي تحدت معانيها وتجهزت وأصطلح عليها المجتمع . ولو خرج الإنسان في حياته الخاصة عن استخدام لغة الجماعة هذه لحق للناس أن يتهموه بالمروق ، ولصح لمن يستمع إليه أن يصفه بالهذوذ أو الجنون .

هلى أن الذى يحدث فى ميدان الحياة العلمية غير الذى يحدث فى ميدان الفن والأدب . فبينما يخضع الإنسان العادى فى حياته العلمية وفى وسطه الاجتماعى لمصطلحات اللغة ومدلولاتها الحرفية ، ويحدد نفسه ملتزما بلغة محددة بل هبدأ لها لا يستطيع أن يتحرك إلا فى حدودها نجد الأديب على النقيض من هذا تماما ، فمع التزام الأديب بلغة الجماعة وقواعدها وأصولها ، ومع رعايته لقوانينها العامة وخضوعه لها فهو حر إلى أبغى ما يستطيع أن تتضمنه كلمة الحرية من معنى . فالأديب أولا وقبل كل شيء خالق ، واللغة فى يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الأفكار إنما هى خلق فنى فى ذاتها ، ولا يمكن

الخلق الفني أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار أو قل على سمة الأصالة التي حددتها مدلولها آنفاً إلا إذا خرج عن الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل من تكلم بهذه اللغة . وإلا إذا خلق لنفسه العالم الغفري الخاص به . فلو خضع الأديب للعالم الغفري العام بالغاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكان صورة من الإنسان العادي ، ولكن كلامه نوحاً من التقليد البحت أو شكلاً من أشكال الكلام الذي يفتقر إلى الأساس الأول الذي يبنى عليه أي خلق أدبي وهو رؤية الفنان الذاتية وقدرته الخاصة على صياغة أثره الفني في صورة جديدة تدهش القارئ وتلفت انتباهه إلى عبقرية الأديب في استخدامه للغة ، تلك العبقرية التي تتمثل في تجنب الأديب لايحاءات الألفاظ المعروفة أو المتداولة أو التي كثر استخدامها حتى يلبس واحتمت معالمها فلم تعد تكشف عن شيء يستدرك أو تشير انفعالا خاصا لما انتهت إليه من وجود وتحرر . إن مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ ، تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع ، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالايحاءات الجديدة . ههناك نستطيع أن نسمى مثل هذا الأديب اديبا ونستطيع أن نسمي أدبه شائعا ، ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف العام ، وبنى على أنقاضه شكلاً آخر ، شكلاً من صنعه ، من صنعه هو ، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وعصرية .

من هنا يأتي الفرق بين أديب ، غلاق وبينه أديب مقلد ، أو بين شاعر ضيق وشاعر عظيم . ومن هنا يكون الفرق بين الخيال وبين التوهم . فالخيال الشعرى عنه كقول دجور الماي : يا أيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، ومعنى لا تتخلى له هذه السامية لأنه على الأقل يسعى إلى إيجاد شيء جديد ، وإلا تسير إلى الأمام كما تسير في الموضوعات التي يعمل بها هي

موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما النورم فهو على نقيض ذلك ، لأن مميزات المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة « الاختيار » ويشبه النورم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى ، (١) .

وهكذا يفرق كولردج في تعريفه للخيال الشعري بين ضربين مختلفين من الأسلوب الأدبي ، وبالتالى بين نظرتين مختلفتين في الإنسان : النظرة السلبية والنظرة الخلاقة ، وبين نوعين من الأساليب : الأسلوب الذى يعيش فيه على ما يلتقطه من هنا وهناك ، وعلى ما ترسب في أعماق نفسه من قراءات سابقة ، حيث يتمسك بالأسلوب للمدرسى المنفوخ أو المصطنع . أما الأسلوب الآخر التابع من الإدراك الحدسى المباشر والمعتمد على العاطفة والإرادة معاً أو على الوعي واللاوعي والذى يخلق فيه الفنان على موضوعات العالم الخارجى روحه ، ويضفى عليها من ذاته ، فتتم فيه عملية انصهار في ذات الفنان يصبح فيها الموءوع والذات شيئاً واحداً . في الأسلوب الأول تنتج لنا مجموعة من التراكيب والعلاقات والصور جامدة وقديمة ومنفصلة الواحدة منها عن الأخرى . مجموعة مفتقدة للروح المميزة والوحدة والعوامل الابتكار والاصالة . أما في الأسلوب الثانى فتنتج لنا مجموعة من العلاقة والصور والتراكيب جديدة وموحية وخلاقة ومحقة الوحدة وحدة العمل الفنى . ولنا عودة تفصيلية لموضوع الخيال والوحدة .

وهكذا نرى أن العلاقات الجديده الألفاظ التي لدى الشاعر السكبيد

أو الكاتب الكبير هي موضع الجودة والاصالة ومن ثم كان خروج الفنان سواء أكان كاتباً أم شاعراً على ما شاع للالفاظ من ارتباطات عامة ، ومن مدلولات حرفية أمراً ضرورياً بل لازماً . فالاصالة والابتكار الفنيان لا يتحققان إلا إذا أدهشنا الكاتب أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة . ولن يصل الفنان إلى هذه العلاقات الجديدة إلا بتمسك الفنان من فنه وقدراته الذاتية الفاعلة على الخلق وتجاربه الطويلة في ميدان فنه .

ومن هنا لسنا نجد أي تناقض على الإطلاق بين تجربة الشاعر أو الكاتب الذاتية وبين رغبته في التعبير عنها عن طريق اللغة التي هي أولاً وقبل كل شيء أداة تعبير جماعية . ذلك أن علاقة الشاعر باللغة علاقة أساسها كما قلنا تحطيم العادة والتقاليد التي فرضها المجتمع على اللغة ، وإرتياد واكتشاف جديان الاحساس الكامنة في أعماق النفس ، فالشاعر يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته هو وحده بحيث تصبح لغة الجميع في يد الفنان لغة جديدة ومختلفة ، لأن هذا الاختلاف وتلك الجودة اللتين اقتضتاهما تجربة الشاعر الفنيه هما معيار جودة الأدب ، حتى ولو خرج عن النظرة الاجتماعية والذوق الاجتماعي . وذلك لأن معايير الحكم على العمل الفني ليست بأي حال معايير اجتماعية تخضع للنظرة العادية أو الذوق الاجتماعي .

ونحن نعلم أن في مقدور الفنان أن يستخدم كلمات قد تبدو في نظر المجتمع أو بالقياس إلى النظرة العامة الضائعة من النوع الذي يتعاشاه المجتمع أو يذو عنه ، لأنه في نظره خال من الذوق أو مفتقد للإناس بالحرف أو للجرس والموسيقى ، فإذا هذه الكلمات قد تحوالت في يد الفنان إلى شحن عاطفية حية أو إلى علاقات موسيقية رائعة . وبسبب ذلك قدرة الشاعر على تطويع اللغة والسيطرة عليها ورؤيته الجديدة لها . وإذن فعلاقة الشاعر باللغة علاقة ذاتية وليست علاقة اجتماعية ودهشة الوعي الاجتماعي لهذه العلاقات الجديدة التي يؤلفها الشاعر

في لغة الجماعة ليست بأي حال معياراً على فشل الشاعر . إنها على النقيض قد تكون معياراً على جودة الشاعر وبراعته في فنه . إن القوانين التي يفرضها الشاعر على فئة قوانين تابعة من ذاته هو ، إنها قوانين فنية وليست قوانين اجتماعية . إنه يخضع لقواعد اللغة العامة ، ولكنه مطلق الحرية فيما يؤلفه داخل هذه الحدود الصارمة من فن جديد . وبذلك تنتهي إلى نتيجة هامة مؤداها أن الأديب حتى في المجال اللغوي البحت أديب حر ، وأن الذي يميز لغة الأديب الصادق عن غيره هو ذاتيته وفرديته (١) .

موضوعية الأديب في النقد الحديث :

بعد أن ناقشنا العلاقة بين المجتمع وبين العمل الفني ، وبعد أن أوضحنا العلاقة بين لغة الجماعة ولغة الأديب ، وبعد أن عرفنا أنه المجتمع مما يمكن له من تأثير في الأديب فليس هو الذي يحدد في النهاية شكل العمل الفني ويعطيه قيمته ، وإنما الذي يحدد قيمة العمل الفني هو كما قلنا ذات الأديب التي تتمثل في عقله الخلاق ، ومدى تمكنه من فنه وسيطرته عليه وإدراكه لخفايا صنعته ، ووعيه بالتقاليد الأدبية التي توارثها وحاشها ، بعد أن فرغنا من مناقشة هذه المسائل نعود الآن إلى مفهوم آخر من المفاهيم التي شاعت بين الأدباء المعاصرين عن موضوعية الأديب وعلى الأخص بعد أن كتبت س. إليوت مقالة المشهور والمسمى « التقاليد والموهبة الفردية » Tradition and the Individual Talent (٢) فقد أراد - ت. س. إليوت بهذا المقال أن يهدم بعض المفاهيم القائمة عنده بعض النقاد ودارسي الأديب ، ومن أهم هذه المفاهيم ما استقر عند بعض الناس من

(١) اقرأ الفصل الذي كتبه د. محمد مصطفى بدوي عن « القداية في الشعر » في كتابه دراسات في الشعر والنسج ص ٥٥ وما بعدها .

أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب . أو الاعتقاد الذي يقول بأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأدب الذاتية المباشرة . فكثيراً ما شاع بين الناس في عصور الأدب المختلفة أن الصدق في الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأثر الفني للأديب صادراً ومعبراً عن تجربة واقعية مرت في حياة الأديب نفسه أو وقعت له شخصياً . وقد حاول إليوت أن يصحح هذا الخطأ الشائع ، وأن يحطم هذا المفهوم رغبة منه في الدفاع عن حقيقة ثابتة في عالم الفن عامة والأدب خاصة : وهي أن الفنان الحقيقي ليس هو الذي ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، والفنان الاصيل لا يمكن أن يكتب في كتاباته بألوان التجارب التي تقع لشخصه ، وليس هو الذي يظل صامتا لا ينطق حتى تقنع له حادثة أو قصبة مصيبة . فلا يصف الحب إلا إذا كاد به ولا يصور العذاب إلا إذا عاينه ، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش جميع تجارب شخصها ، ولا يعالج مشكلة اللاجئين الفلسطينيين مثلاً في قصيد أو مسرحية بمجرد أن القدر لم يشأ أن يجعله لاجئاً فلسطينياً . مثل هذا الأديب أديب محدود يدور في نطاق ضيق للغاية . لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره . إنه أديب لا يدرك حقيقة الخلق الأدبي أو ربما يدركها ولكنه لا يستطيع أن يحقق ما أغنيه الكلمة . إن الخلق الأدبي ليس تعبيراً عما يقع لذواتنا فحسب كما أنه ليس مجرد وصف الواقع الذي نعيشه أو نعيشه . إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خلاق التجربة حتى ولو لم تقنع له ، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث ، ولا يقتصر على خلق ما يحياه وما يأمل أن يحياه وما يجهز عن أن يحياه فحسب ، وإنما يخلق ما يحياه الإنسان أي إنسان في أي مكان وتحت أي ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصياً أو لم يخضع لها .

من أجل هذا المفهوم الخاطيء والذي شاع بين الادباء فترة طويلة من الزمن قام أصحاب النظرية الموضوعية في الادب يدافعون عما يسمى بمهيدة الاديب . وعبر إليوت عن هذه المهيدة بقوله : إن عقل الكاتب ليس إلا وسيطاً يمزج فيه المظاهر والتجارب امتزاجاً خاصاً ، وبطرق لا يمكن النسخ منها . فالعقل الخلاق كالمؤثر الكيمياء تدخله تجارب الفنان في الحياة فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايداً ، (١) ويستطرد إليوت في مقاله إلى أن الكاتب المتطور هو الذي يلزم هذه المهيدة ، بل ويعمل على التضحية بالذات من أجلها . بل إن الفنان لا يبلغ درجة النضوج في الخلق الادبي إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته . ذلك أن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ خطاً موفوراً من القدرة الفنية أو ما يسمى بالـ *Technique* . وهذه القدرة الفنية في نظر إليوت هي التي تمكن الفنان من الانتماء من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية . أو بمعنى آخر هي التي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أبسط وهي مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدباً . من أجل هذا رأينا الكثير من الكتاب والادباء يهربون من الكتاب افتقاراً لهذه القدرة الفنية أو عجزاً عن تحقيقها .

هذه هي خلاصة لما جاء في مقال الشاعر السافد ، ص ، إليوت متصلاً بموضوعية الادب . ولقد أثار المقال كآرأيت جملة من القضايا الهامة

التي تتصل بذاتيه الفن وموضوعية . ولعل أم ما يريد أصحاب الدهوة إلى موضوعية الأدب أن ينهوا الأذهان إليه شيئا : أولا : هدم المعتقد القديم الذي كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية، والذي كان يرى أن الصدق الفني لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأمر الفني على تجارب الفنان الشخصية وصدر عنها . وثانيا : تركيز الاهتمام على أن الذي يحدد قيمة الأثر الفني ليس ما يحتويه هذا الأثر من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية ، بل ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفني بمجالها العمل الفني نفسه لا شخصية كاتبه . إن العصر الذي أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لا الشاعر نفسه ولا حياته، ولا ما يجري في هذه الحياة من تجارب وأحداث .

ومن أجل هذا الهدف الأسمى الذي نادى به أصحاب الموضوعية في الأدب جاءت حملة النقد الحديث على الذاتية . واختلط الأمر على الدارسين ، وظن فريق منهم أن الذاتية تهمة . وإذا الكلمة تجد نفسها مرة أخرى محتاجة إلى من ينصفها ويدافع عنها ، أو على الأقل من يرد لها اعتبارها ويحدد لها مكانها في عملية الخلق الأدبي .

ونحن نفهم لماذا يلح أصحاب الموضوعية إلى ضرورة تصحيح المفهوم الذي شاع بين أدباء المدرسة الرومانسية من أن الأدب تعبير عن الشخصية . ونفهم الأسباب التي من أجلها يثور النقد الحديث على مثل هذا المفهوم . لأنها غيرة النقد الحديث على قيمة العمل الفني، وخوفه من أن تحول هذه القيمة عن مكانها فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفني من قيم جمالية وفنية، وينظر الناقد في قدره الأدبي على إطلاق معارفه والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه . وفي هذا من غير شك خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء

على هامش النقد . فان المضامين التي يحتويها أى اثر فى مها يكن نوع هذه المضامين ، وسواء أكان هذا المضمون فكراً أم فلسفة أم أخلاقاً أم موقفاً نفسياً أم عاطفياً فلا يمكن أن يحتوي على قيمة فى ذاتها . إن قدرة الفنان على مزج كل هذه المضامين وصهرها وتحويلها إلى مادة جديدة وإلى حمل فى موحدهمى التي تحدد قيمة العمل الفنى أولاً وأخيراً : من أجل هذا كان التعبير عن تجارب ذاتية مباشرة ليس معياراً لصدق التجربة وليس وحده دليلاً على تفوق الكاتب ونجاحه ، وإنما الدليل على تفوق الكاتب هو قدراته الخالقة .

ليس من الضروري أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، فان الاديب الذى يقتصر فى أدبه على إطلاق مضاعره وحدها أديب عاجز . أما الاديب الناجح فهو الذى يستطيع أن يخاق بقوة خياله الجوهرى الذى يريد . ولو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحدث أو ما يقع له من تجارب لما كتب شيكسبير مسرحياته ، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التي تضمنتها رواياته . فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شيكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب ، ولو أضفنا إلى عمره أعمار عشرة من الرجال لما اتسعت حياته لكل هذه التجارب . وما أفقر العبقرية التي تشع بالحاجة إلى إثارة الألم لكي تصوره . لقد قالها جورج ديهايل فى كتاب « دفايح عن الادب » عندما روى لنا قصة « لبيير لويس » عنوانها « الرجل الأرجوانى » . ويرويها الدكتور مندور فى كتابه النقد المنهجي عند العرب حيث يقول : وهو موضوعها فنان لغربى يأخذ بعبد ويكوى صدره بالنار ليراه يتألم فيستطيع أن يلتقط ملامحه المتقلصة ويودعها لوحة زيتية كان يرسمها للشخصية الخرافية شخصية بروميثيوس الذى عذبه الآلهة لأنه سرق النار من السماء وأتى بها إلى البشر . وكان عذابه نيراناً ينفش كبده بالنهار ثم يتركه فيعود كبده

لينمو بالليل وعند الصباح يأتيه النسر يستأنف النمش . ورسم الفنان اللوحة ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار وأنت الجموع إلى منزل الفنان لتنتقم منه . ولكن الفنان أطل على الشعب من نافذته وأراه اللوحة فنسى الشعب العبد المعذب وهمل للفن . ويعلق ديمامل على تلك القصة بقوله العظيم : ما أفقرها عبودية تلك التي تشعير بالحاجة إلى أن تتبرر الألم بالفعل لكي تصوره (١) .

وما نظن أن هناك ما هو أبلغ من هذه القصة في الدلالة على عجز الفنان الذي يحتاج في خلق فنه إلى تجربة مباشرة أو إلى واقع حتى يشاهده فينقله . إن الفن ليس وصفا لما نراه ، وإنما هو خيال يذيب ويلاشئ ويحطم لكي يخلق من جديد . كما أن الفن ليس موجودا مع الإطلاق في الموضوع من حيث هو موجود خارج التجربة . ولا يمكن لأي موضوع ما خارج نفوسنا مها كانه قوته أن يكون في ذاته أو بذاته أكثر فنا أو فنية من غيره من الموضوعات ذلك أن أي موضوع لا وجود له وبالتالي لا قيمة فنية له من غير ذات تدركه كما أن الذات لا توجد من غير موضوع يظهرها لذاتها . من أجل هذا كل من الضروري لإزالة التناقض بين الذات والموضوع أن تصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ، وهذا هو ما يحدث في مجال ادراك الأشياء وما يحدث كذلك في ذات الفنان عندما يتأمل موضوعا من الموضوعات أمامه ، ويستغرق في تأمله وفي أتمناه هذا التأمل والاستغراق تتم عملية لاشعورية يتحول فيها الموضوع الذي أسدلت عليه العادة والعرف والتقاليد غطاء مميكا ، يبدو كما لو كان شيئا جديدا ، شيئا يشهر الدهشة والعجب ، كما لو كان شيئا يراه الفنان للمرة الأولى ، عندئذ تتحطم جميع الارتباطات

(١) النقد المذهبي عند العرب ص ٥٨ ، ٥٩ ،

التي ارتبط بالموضوع في أذهان الناس ، ولا يبقى إلا ما يضيفه عليه الفنان من روحه وذاته ونفسه . هذه الرؤية الجديدة للموضوع هي التي تمثل فيها عملية الخلق الفني . وهي نفسها التي تلتقي فيها الذات بالموضوع بحيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا ويزول بينها التناقض من أجل هذا وصف كولردج الرجل العبقري بأنه الذي يلقي ضوءا جديدا على الأشياء فيقول : « من منالم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة الميساء آلاف المرات ولم يختر أحساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرز الذين يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على للنهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد » (١).

لعلنا نستطيع أن ننتهي بعد كل ما سبق إلى أن الصراع بين النظريات الذاتية والموضوعية كما يقول هاملتون (٢) صراع لفظي . فحينما تكتمل التجربة الفنية ننسى أنفسنا ويكاد يختفي التمييز بين الذات والموضوع ، وإذا سلمنا بهذه النتيجة الأخيرة ومقدماتها فليس نمة تناقض إطلاقا بين ما يدعو إليه لايوت وأصحابه وبين ما قرئناه سابقا من أن الذي يميز الأدب الصادق عن غيره هو فرديته وذاتية . فأصحاب الموضوعية في الأدب لا ينكرون هذه الحقيقة على الإطلاق وإنما هم فقط يصححون بعض المفاهيم القائمة والتي تسمى إلى الفهم السليم لعملية الخلق الأدبي . فان كل ما يهدف إليه أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب هو أن يؤكدوا حقيقة سبق تقريرها وشرحها وهي التي تقول: بأن عملية الخلق الأدبي

(١) كولردج ص ٨٩ .

(٢) القمر والتأمل ص ١١٧ وما بعدها .

لا تعتمد قيمتها بما تتضمنه من مجارب ذاتية ، بل تكتسب قيمتها بما تحتويه من قيم فنية . وليس هناك شيء يحدد هذه القيم إلا ما في الاثر الفني نفسه من خصائص هي نتيجة طبيعية لنضوج العقل الخلاق للفنان وتوافر إمكانياته . وهذه الحقيقة لا تتنافى أصلاً مع الذاتية في الادب التي هي شرط أساسي في كل خلق أدبي . وحتى في هذه النهاية التي يحرص عليها الموضوعيون وهي تفكيك العمل الفني وتحديد قيمته فإن الذي يقوم بهذا قدرات الاديب وملكانه وعبريته الخلاقة ، وكل هذه من صميم الذات . وكل ما في الامر أننا بحاجة دائماً ، ونحن نتحدث عن الفن ، أن نعي هذه المصطلحات الكثيرة التي قد يختلط على الذهن فهمها وبخاصة إذا وجدها تستخدم في أكثر من منطقة واحدة من المفاهيم أو في موضوعات متباينة .

الخلق الأدبي ووحدة العمل الفني

من خلال مناقشتنا السابقة لموضوع الذاتية في الادب استطعنا أن نلص بعض الحقائق الهامة عن طبيعة الخلق الأدبي . فعرفنا أن الأدب ليس وصفاً أو تعبيراً عن حالات شعورية بقدر ما هو خلق فني تتوافر له شرائط أساسية أهمها : توافر العقل الخالق عند الأديب ونسوجه ووعيه بالتقاليد الأدبية التي انحدرت إليه من الماضي ، وإلمامه بالمسام ذوق وإحساس بالأعمال الأدبية التي سبقته وعاصرتها . وعرفنا كذلك أن الخلق الأدبي عملية امتزاج كامل بين الذات والموضوع . وأن الموضوع الذي هو في أصله شيء خارج عن الذات يصبح معه التجربة الفنية مثل قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه ، وتنتشر في كل ذرة من ذراته — وهي على الرغم من انتشارها في قدح الماء لا يمكن أن يثر عليها في صورة قطعة من السكر ، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجودها وأصبح القدح كله ماء . كذلك الحال في الموضوع أو الفكرة التي يصورها الأديب سوف تختفي هي الأخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملاً فنياً ، يصبح من المستحيل بعدها فصل للموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التي ترمز إليه ، والتي خلقها الفنان من ذاته . وعرفنا كذلك بما سبق أن هذه الوحدة بين الذات والموضوع هي في الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد أحياناً بالرؤيا التي هي تصور الفنان للشيء الذي أمامه أو ، بالتأمل ، الذي هو استغراق الذات في الموضوع وانتشارها فيه ، أو ما يسمى أحياناً أخرى بالخيال أو التمثيل أو التصور أو الحدس وجميعها مترادفات لشيء واحد . ألفاظ تتكرر حين نتحدث عن عملية الخلق الأدبي . لا فرق بين كلمة من هذه وأخرى لأنها جميعها تعود إلى منطقة واحدة من المفاهيم ، ولأنها عند نقاد الادب تعمل مدلولاً واحداً

لا يتغير . وعلى الرغم من تردد هذه الكلمات في مجال الحديث عن الأدب والنقد ، وعلى الرغم من أنها تعود جميعها إلى منطقة واحدة من المفاهيم كما قلنا ، فإن كلمتين اثنتين منها قد برزتا في ميدان الدراسات النقدية وظفرتا بالهويج بين الدارسين أكثر من غيرهما . وهما كلمتا « الحدس » و « الخيال » . فقد ظفرت الأولى باهجاب رائد من رواد علم الجمال وفلسفة الفن المعاصرين هو الناقد الإيطالي بندته كروتشه صاحب كتاب علم الجمال AESTHETICS ، وبلغ من حماس كروتشه لهذه الكلمة أنه قال أن الاستيلاء على هذه العبارة التي هي « الفن حدس » قد كلفه جهودا جبارة لأنه ، في اعتقاده ، أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاق اقتتل عليه طويلا وهو عنده نتيجة ورمز انظر يناله جيش بعد طول قتال .

ونحن ندرك ما يعنيه كروتشه بهذا الجهد الطويل المبرير الذي يجعله لنفسه ولغيره عندما ينتهي في بحثه إلى « الفن حدس » ، لأنه يشير بهذا إلى جهود النقاد والكتّاب في مجال الفن والأدب منذ أن جاءنا تعريف أرسطو للفن بأنه تقليد ، وما سار فيه هذا التعريف من مراحل عبر التاريخ ، وما دون في هذا من دراسات وشروح تباينت فيها الآراء وتفرعت فيها البحوث وتلونت بألوان الفلسفات المختلفة . إلى أن جاءنا العصر الحديث فأصبحت آراء أرسطو القديمة نقطة البدء في التفكير المعنى ، وبدأت الفكرة القديمة التي أهميت مدة طويلة ، والتي ربما لم تكن واضحة في ذهن أرسطو نفسه بدأت تتضح في العصور الحديثة بفضل دراسات طويلة مستمرة انتهت إلى تجريد الفن من كل نزعة نفعية أو أخلاقية أو مفهومية ، وذهبت إلى أن للفن صورا خاصة أو حدس خالص . ووضح من كلمة حدس ومن إصرار كروتشه على استخدامها في تعريفه للفن أنه يريد أن يختار الكلمة التي تستطيع أكثر من غيرها أن تعبر

عن مفهومه للفن ، فليس من شك أن كلمة « الحُدس » أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعي أو الفطري عند الإنسان . وأنها كلمة تنقلنا من مجال المعرفة عن طريق المطلق والعقل إلى مجال المعرفة عن طريق الحُدس الذي هو البديهية أو الإحساس الفطري الطبيعي . وبمعنى آخر يريد كروتشه أن يفرق بين مصدرين للمعرفة تأتينا عن طريق الفكر ومعرفة تأتينا عن طريق الخيال . وما دام الفن ينقلنا من المجال الذي يدرك بالمنطق إلى المجال الذي يدرك بالإحساس ، عرفنا لماذا أصر كروتشه على استخدام كلمة « الحُدس » ذلك لأنه إذا كان الأثر الأخير للبحث الفلسفي أنه « مفهوم » ، فإن الأثر الأخير للعمل الفني أنه « حُدس » .

وإذا كان كروتشه قد استخدم كلمة « الحُدس » وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن إحداها تختلف في مدلولها العام عن الأخرى ، وإنما لأن كروتشه كما أسلفنا كان حريصا على إختيار كلمة تكون أوغل في الدلالة على أن الفن إحساس وأنه مستقل عن أية غايه عملية أو نفعية أو منطوقية أو أخلاقية أو فلسفية . إنه قد يتضمن كل هذه المضامين ولكن الطابع الاساسي للفن والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية ، وأن كل ما يتضمنه الأثر الفني من فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماما عما كان عليه ، وتخلي عن وصفه الأصلي ، وذاب في العمل الفني كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء وبذلك يكون قد خرج عن طابعه الاساسي الذي كان عليه قبل أن يصبح جزءا عن العمل الفني . وبذلك تصبح المضامين الفكرية أو الفلسفية داخل العمل الفني أجزاء يحددها الشكل . لأن الشكل هو الذي يحدد قيمة الجزء .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون الموضوع أو الفكرة - أي كان

لوعها — أو للضمون ، أيا كان شأنه ، أي قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفني .
فنحن عند قراءة قصيدة ما لا نتم بموضوع القصيدة لذاته وإنما الذي يهمنا
هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد
موضوع خارجي إلى عمل فني . فقد يتناول شاعر الخريف موضوعا لقصيدته
ولكن هذا الاختيار لا يمكن أن يحقق قيمة فنية في ذاته ، كما لا يمكن أن
يكون اختيار الخريف موضوعا لقصيدة ما أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار
موضوع آخر مثل منازل الفقراء المدقعين مثلا . ولو جاز أن يكون للدوضوع
قيمة في ذاته لكان همنا من القصيدة المعرفة العقلية عن مسألة أو موضوع ما . ولو
كان هذا هو هدفنا لكان الأولى بنا أن نستمع إلى مقال على عن الخريف من
عالم من علماء الجغرافيا يحدد لنا فيه صورة دقيقة واقعية عن الخريف في مصر ،
أو لذهبنا لعالم من علماء الاقتصاد أو الاجتماع لنجد عنده الدراسة الجادة
لنماز الفقراء المدقعين وما تحتوي عليه من ظواهر اجتماعية واقتصادية .
ولا استطاعت هذه المقالات العلمية أن تصل بنا إلى معرفة أدق وأشمل بما يمكن أن
تقدمه إلينا القصيدة الشعرية .

إن العبرة في النقد الأدبي ليست بالموضوع باعتباره شيئا خارجيا ، ولا بالفكرة
باعتبارها مجرد فكرة ، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن
سيطر عليها الشاعر أو الأديب وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحولت إلى
فن . إن كل موضوع وكل فكرة ليسا إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول
عند تناولها إلى شيء جديد .

وليس هذا الذي نقواه عن الموضوع أو الفكرة في الشعر والأدب خاصا
بمصر بعينه أو مدرسة أدبية بعينها . فمما تغيرت أفكار العصر وقيمه فلن تتغير

القيم الأساسية للعمل الفني . فقد نرى الأدباء في عصرنا الحاضر يهتمون بعالم الفعل والسياسية ؛ ويشاركون في أحداث العصر ، ويدعون الى توجيه الأدباء نحو المجتمع ، والى المساهمة بمجهودهم في تغيير الواقع الذي هم عليه . ولكن هذا كله لا يهني أن اختيار موضوع معين يتصل بالسياسة أو المجتمع أو قضية من قضايا الوطن أو مشكلة من مشاكل العصر يعتبر ذا قيمة فنية أو جمالية في ذاته .

اننا حتى في عصرنا الحاضر ، وأمام الالتزام الذي ينبغي للأديب اليوم لا نرجع القيمة في القصة أو القصيدة أو المسرحية الى ما تحتوي عليه من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، وانما نرجع القيمة في هذه الفنون كلها الى ما حققته من فن . فالموقف الذي يفقه أديب هذا العصر من الأحداث السياسية أو الاجتماعية هو موقف الفنان أولاً وقبل كل شيء ، موقف الفنان الذي يرى وراء كل حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمانها أو بمكانها الى قضية إنسانية تكلمب الحلود واللازمنية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة .

ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الانسانيات وأن يتجاوز بفنّه حدود الزمان والمكان إلا اذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الأحداث التي تحيط به أو الموضوعات التي يعالجها الى فن رفيع . فجميع هذه الموضوعات ليست الا مجرد مناسبات لا ينقلها الفنان نقلاً مباشراً أو علياً ، بل لابد أن تتحول الى رموز تمثل غبطة الانسان أو شقاه ، خيره أو شره .

واللغة هي وسيلة الاديب للتعبير والخلق . فاللغة هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره وهي المادة الخام التي مدوى منه كائننا ذا دلائح وصيات ، كائننا ذا نبض وحركة وحياة ، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من

ذاته . كأننا إذا صوت يحمل صورة . وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع
فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية .
ذلك هو معنى الخلق الأدبي . إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من
ذاته وروحه .

فقد تخطر الفكرة لك ولغيرك من الناس ، وقد يعاني فريق من الأدباء ألوانا
متشابهة من التجارب ، ويقعون على حقائق واحدة ، ولكن عبقرية الأديب تتجلى
في الصورة النهائية التي يضع فيها الحقيقة ، وموهبته تتركز في الخطوط التي تآلفت
لتحمل إلى النفوس أدق صورة ممكنة للحقيقة التي عاشها الأديب وأراد أن يكشف
عنها بقطرها .

فحقيقة كوني وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود ، وحقيقة
كوني وكونك نرجع في أصول تكويننا إلى حقيقة واحدة قد تراها أنت ويراها
غيرك من الناس ، وتستطيع أنت وغيرك أن تعبروا عنها في صورة لانهائية من
التعبير . أما عمر الخيام فقد نظر إلى إبريق الخمر أمامه فقال :

د لقد كان هذا الإبريق حاشفا مثلي ، وكانت يده هذه يدأ معاينة
الحبيب .

استطاع إبريق الخمر في هذا الموقف أن يوحى للشاعر بموقف الإنسان
من الموجودات ، كما استطاع أن يمثل أمامه وحده وجود فأصبحت كل
الكائنات والموجودات ترجع في أصول تكوينها إلى شيء واحد . وهكذا
تحول إبريق الخمر من مجرد موضوع خارجي إلى موضوع داخلي بحيث
أصبح الإبريق وكأنه مجرد رمز عن مشاعر محددة وعن موقف إنساني

معين وانتهى الامر بأن أصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا .

فاذا انتقلنا إلى جبران خليل جبران الذي وقف موقفا مغايرا لموقف الخيام في لحظة من لحظات الإلهام وكان جالسا إلى جوار المدفأة في ليلة من ليالي الشتاء البارد فوصف نفسه وهو جالس يستند فيء بقوله:

«حطبة تستند فيء بحطبة»

فليس من شك في أن الفكرتين واحدة عند القسارين ، وأن الموضوع واحد وأن كلا منهما يكاد يقف من الحياة والوجود موقفا متشابها ، على الأقل في تلك اللحظة التي صدر فيها هذا الشعر . ولكن ليس من شك أيضا أن كل شاعر منهما قد عبر عن الحقيقة الواحدة في عبارة تختلف اختلافا كبيرا عن الأخرى ، ولو أننا نحكم على الخلق الأدبي لمجرد الفكرة التي ترمى إليها البارئان لاتهمنا المتأخر منهما بالأخذ من السابق . وإكان هذا الحكم يعتبر حكما عقليا خارجا عن نطاق المجال الفني .

وإذا تركنا الخيام وجبران وانتقلنا إلى شاعرين آخرين هما حافظ وشوقي ووقفنا وقفة أمام رثاء كل منهما لسعد زغلول ، ونظرنا إلى لغة كل منهما في التعبير عن موقف واحد هو رثاء سعد ، لأدركنا كيف يتباين الخلق الأدبي من شاعر إلى آخر تبائنا واضحا يرجع إلى طبيعة الشاعر نفسه وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنسه . ولناخذ الآن المقطعين الآولين من قصيدتي حافظ وشوقي في رثاء سعد . يقول حافظ:

إيه يا ليل هل شهدت المصايبا كيف ينصب في النفوس الصبايبا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولي وغصايبا
وانسح للنسيرات سحرا فوسدا كان أمضى في الأرض منها شبايبا

قد ياليل من سوادك ثوبا الدراري والضحى جلبابا
وانمىج الحالكات منك نقابا واحب شمس النهار ذاك التقايا
قل لما غاب كوكب الأرض في الأرض فغيبى عن السماء احتجابا
ويقول شوقي في نفس المناسبة :

شيعوا الشمس ومالوا بضعها وانحنى الشرق عليها فبكها
ايتنى في الركسب لما أفلت يروشع ، ميت فنادى فشاها

الموضوع في القصيدة واحد ، المناسبة واحدة ، وهى موت سعد ،
والعاطفة التى حركت الشاعرين واحدة وهى عاطفة الحزن فسكلاهما غزون
لموت سعد ومع ذلك فلا الموضوع ولا المناسبة ولا عاطفة الحزن وحدها بقادرة
على أن تحدد القيمة الأخيرة للقصيدة . إن العلاقة التى نشأت بين اللغة وبين
التجربة الشعورية ، والفروق الدقيقة التى نشأت من هذه العلاقة هى التى تحدد
قيمة العمل الفنى ، فقد يستمع القارىء إلى صوت حافظ وهو يشد أبياته هذه
في رثاء سعد ، وقد يحسن لأول وهلة بما تنطوى عليه الأبيات من طبيعة خاصة
تمثل في قدرة حافظ على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة جياشة وبما تشهده
المأساة في صدره من لوعة وأسى ، فإذا هذا الحدير من الخواطر المتدفقة ، وإذا
هذا الخماس ينتقل من الشاعر إلى المستمع فيجد الأخير نفسه مدفوعا إلى
الانفعال بالموقف والتأثر به . على أن العدوى التى انتقلت من الشاعر إلى
المستمع أو القارىء ، وهذا الانفعال الذى سيطر علينا عند سماع أبيات حافظ
ليس هو في ذاته صاحب القيمة في العمل الفنى الذى أمامنا . إذا إن الطبيعة
الخاصة القادرة على أن تتمسك بالموقف ، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المفاهيم
وأخص الإحساسات التى يمحش بها صدر الشاعر عنصر هام وضرورى في كل

عمل فنى، ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تتحسس وتتفعل لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبى، المتمثل فى القدرة على خلق لغة تجعل الإيحاء اللفظى من القوة والبطرة وبعد المدى والحيوية والسدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة .

ولقد استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الحساس فالخزن عند حافظ يختلف عنه عند شوقى ، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذا الأسلوب الذى يحسد المصاب تجهيداً (ينصب فى النفوس انصباباً)، والذى يلتبس من عناصر الأداء القوي ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى همت الكون، أو التى ينبغى أن تعمه، فهذا الليل الذى يتاديه لابد أن يهتز حول المصاب . ومن ثم لابد أن يمتد سلطان الليل فلا يطلع النهار - وحتى إن جاز للنيرات أن تطلع فلن تملأ الدنيا ضياء لأن الذى يملأها ضياء قد مات . فقد تطلع الهموس والاقار ولكننا لن نرى شمساً وأقاراً . ذلك أن الكون كله ، منذ مات سعد ، قطعة مظلمة من السواد الحالك . وهكذا يخلق الشاعر سواد قلبه على الوجود كل الوجود .

ولكن هذا العمور الذى انتهى إلينا كيف تأتى ؟ وبأسى نوع من الالفاظ استعان ؟ إذا تأملت الايات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين : الاول : ما اختاره الشاعر من لفظ قادر على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه . والثانى : قدرته على استخدام لغة درامية انفعالية قادرة على أن تبلغ درجة عالية من الحساس ، وأن تنقل هذا الحساس إلى الغير . فخطية الليل على هذه الصورة واستخدام فصل الأمر والإلحاح عليه مرة بعد أخرى يدل على أن الأسى الذى يغمر قلب الشاعر لابد أن ينطلق فيغمر الكون كله ، بل لابد أن يخرج من مجال القول إلى مجال الفعل ، فلا يبقى الأسى فى داخله

هو بل أسى يملأ العالم بأسره ، وليس فعل الأمر في مطامع كل بيت إلا نوعاً من
حماسة قلب تجدد الهفء في هذا الأسلوب .

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولى وغابا
وانح للنهرات سهدا فسعد كان أمضى في الأرض منها شهاب
قل لها غاب كوكب الأرض في الأرض فغيب عن السماء احتجابا

وهكذا ترى أن اللفظة بألفاظها وموسيقاها وعاطفتها هي التي حددت ملامح
القطعة وهي التي أكسبتها هذه القيمة أو تلك وهي التي جعلت أبيات حافظ تتخذ هذا
الاتجاه دون سواه : اتجهاء التناثر الرمزي عن طريق الصورة ، والعاطفي عن
طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال .

فاذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام روح أخرى مختلفة ، واتجاه
عناصر إيجابية أخرى تستعين باللغة ، ولكنها تختار من اللغة جوانب جديدة من
التعبير والإيحاء ، وتقف بنا من المأساة موقفاً مختلفاً : لقد كان شوقي في لبنان
هذه موت سعد ، وجاءه النبا المفجع وهو مغترب عن وطنه ، فحز ذلك في
نفسه وشق عليه ، وكان يتمنى لو أمد الله في أجل سعد حتى يراه قبل موته
ولكن المشية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر
مضاعف في نفس شوقي : أولاً: حزنه لموته ، وثانياً: تلقيه النبا وهو بعيد عن
وطنه . ولقد عبر شوقي عن هذين المعنيين في مطلع قصيدته عندما قال :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ودنحى الشرق عليها فبكاهما
ليبقى في الركب لما أفلت همت فنادهي فثناهما

منذ الكلمة الأولى يحس شوقي بما أحسه حافظ من أن كوكبا من كواكب

المهداية قد غاب بمسوت سعد ، وأن النور الذي كان يملأ الشرق قد مال إلى الغروب . وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأخير عن طريق تفجير اللفظ الذي كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان الهائج ، فقد كان شوقى أكثر هدوءاً وأقدر على السيطرة على انفعالاته فلم يلجأ إلى الحماس ولم يستعن باللغة التي تخلع القلوب مولا ، وإنما أراد أن يحزن في غير هيجان فاستعان بموسيقى هادئة ، وأحاطه البحر الذي اختاره وزناً لقصيدته على بلوغ هذا الإحساس الهادئ . فإذا كانت أبيات حافظ قد جعلتنا نركب موجاً كالجمال ، واستكننا قلب العاصفة فقد جعلت بنا أبيات شوقى في رورق حزين تحده أنغام تبليغ الإنارة بهدوئها أكثر مما تبليغ بصخبها وحدتها .

ففي البيت الأول أوقفنا الشاعر أمام الشرق العربي كله الذي تجمع له جميع جنازة سعد في انحناء بالغة الحزن تشيع فيها الحبيبة والوفاء من جلال الرزء ومن فداحة المصائب . فلم يشيع الشرق سعدا حين شيعه وإنما شيع الشمس ومال بضحاها . على أن الذي أكسب الصورة روحها ومنح الموقف هيئته تلك العلاقات التي تألفت من كلمات البيت التي تجلس في هذا الاستهلال المباشر في بساطة وإيجاز ، وفي التلازم في النغم بين شيعوا ومالوا وبين انحنى الشرق عليها وبين ضحاها وبكاهما . هذا التلازم لا ينصرف تأثيره إلى العلاقات الصوتية وحدها ، وإنما ينصرف إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بالإحساس العام الذي ينتهي إليه البيت ، وبمركبة الموجة الهادئة التي تخطو خطوات منتظمة في غير عجلة وفي نغم موقع .

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني نجد شوقى يستعين بمهارات أخرى فينقل إلينا موقف يوشع الذي طلب من ربه أن يؤخر له غروب الشمس فاستجاب له .

فليت شوقى استطاع ما استطاعه يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه
فاستجاب له وثناها عن المغيب. استطاع شوقى بهذا الموقف المقتبس من التاريخ،
والذى أفتته به ثقافته أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرماته من تهيب جواز
سعد ، ومن جزعه لفراقه ، ومن إدراكه لمدى ما يتكبده الشرق من خسارة لموت
سعد . تلك الخسارة التى تحتاج إلى معجزة تؤخر موته لحاجة البلاد إليه .

كل هذا الإحساس لم ينبع صدقة أو احتباطا ، وإنما أطلته عبارات شوقى فى
البيت الثانى ، فبلغت هذه الفكرة والثقافة والموسيقى شأنا عظيما . إنها قدرة
شوقى على السيطرة على عناصر اللغة ، وعلى توقيع أنغام ساحرة من حروفها
فقد كان هذا وما يزال حاملا أصيلا من عوامل مهارته الفنية . فليس من شك فى أن
شوقى حازف قادر على أن يطوع اللغة لمسا يهواه من أنغام . وقد تجلت هذه
المهارة فى البيت الثانى كما تجلت فى البيت الأول ويكفيك أن تقرأ مرة أخرى
لترى كيف استطاعت ألفاظ مثل « أفلى » فى الشطر الأول ، و « همت » فى الشطر
الثانى ، وكلتا مثل نادى فثناها ، ثم تكرر الأفعال الماضية الثلاثة الواحد وراء
الآخر فى قوله همت فنادى فثناها . يكفيك أن تميد قراءة هذا ترى إلى أى حد
استطاع شوقى أن يبرز شعور الهمسة والجزم والحسرة التى كان يستشعرها وقد
جاءه نعى سعد فلم يجد من وسيلة للتعبير إلا أن يوقفنا أمام هذا الإبتهاال الذى
يتم له يوشع فى ضراعة وإشفاق وقد أوشكت الشمس على الغروب يستصرخ ربه
أن يؤخر له غروبها . هذه الهمسة وهذه الضراعة وهذا الإشفاق وذلك الجزم لم
يكن ليبرز إلا من تكرر هذه الأفعال الثلاثة الواحد منها وراء الآخر على هذه
الصورة التى جاءه فى البيت الثانى وبهذه الموسيقى .

همت فنادى فثناها

ألسف تشعر عند قراء الكلمات الثلاث الأخيرة بأن حدثاً جليلاً بهم أن يقع ولا بد من تفاديه بأى ثمن . ثم أليس العطف بالفاء بين هذه الأفعال هو الذى منحنا هذا الإحساس ؟ وهل من سبيل إلى النجدة إلا بمعجزة ؟ نعم لا بد من معجزة حتى نمنع الكارثة أو نؤجل وقوعها .

هذان المثلان من شعر حافظ وشوقي يدلان على أن اهتمامنا بالشعر ليس اهتماماً بالموضوع فى ذاته وإنما اهتمامنا منصب على لغة الشاعر وألفاظه وطريقة صياغته لها ومدى سيطرته على لغته وتجربته بما فيها من أفكار وأصوات وصور وعواطف .

ولو أنك تأملت هذا الرثاء الذى رأيته فى أبيات حافظ وشوقي برثاء أبى العلاء المرحوم للفقيه الحنفى فى قصيدته الدالية المشهورة التى مطلعها :

غير يجد فى ملهى واعتقادهي نوح بالك ولا ترثم شاديه

لأمكنك أن تدرك أن موضوع القصيدة ليس هو الذى يحدد قيمتها فى النهاية . ذلك أن موت الفقيه الحنفى منها كان تأثيره ليس هو الذى يمنح القصيدة قيمتها . وإنما الذى يرتفع بالشاعر إلى مستوى التجربة ومستوى الفن العالى هو القصيدة ذاتها ، تلك التى استطاع فيها الشاعر أن يخرج من حدود المناسبة الجزئية التى هى موت صديقه الفقيه الحنفى إلى مجال أرحب وأبعد ، وذلك بتصوير موقف الإنسان من الموت على هذا النحو الذى صور به ، وذلك عندما يبرز لنا رؤيته للبشرية منذ آدم إلى اليوم فى صورة الفريسة العزلاء المنهزمة المغلوبة على أمرها أمام قوة قاهرة لا نملك لها دفعا .

هيرمجد في ملق واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي
أبكك تأسك الحماة أم غنت على فرع فصنم الميادي
صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد
خلف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وقيح بنا ، وإن قدم العهد هوان الآباء والأجداد
سر أن استطعت في الهواء رويدا لا اختيالا على رفات العباد

ألسف ترى أن أبا العلاء ، وإن كان يرى الفقيه الخفي ، قد انتقل إلى قضية
إنسانية عامة تمس وجودنا في الصميم ؟ ثم ألسف تستشعر مأساة الإنسان من
الاستغناء الأول والثاني ، وفيما يناشدنا به الشاعر في البيت الثالث حين يهيب
بنا أن نترفق في السير على الأرض . فما كل ذرة من ذراتها إلا قطعة (حية) من
أجساد آبائنا وأجدادنا تراكم حتى غاص بها الكون ، وحرى بنا ألا نستبين
بأقدار آبائنا وأجدادنا منها قدم العهد ، ومها طال بيننا وبينهم البعد .

وقد بلغ من عميق شعور أبي العلاء وشدة إحساسه بقسوة الموت وفظاعته
وبساعة النهاية التي تترصدنا جميعا ، وإشفاقه على الإنسان من هذه النهاية أن يرى
أديم الأرض هذه الرؤية التي تصوره لك أجزاء من أجساد حية لا ميتة يؤذيها
ويحط من أقدارها أن تطأ الأقدام على بقاياها . على أن في الرؤية التي أحسها
أبو العلاء للموتف ما يتجاوز كل ما قلناه ، فإن فيها قدرة عجيبة على أن تثير فينا
ما يجعل أجسادنا نفهم حين نرى الأرض وقد تحولت إلى موتى ، على هذه الصورة
التي نجحت في إشاعة الذعر في نفوسنا ، حين استطاع الشاعر بقوة خياله أن يجعلنا
نسير على أكدام من أشلاء موتانا .

وقد لجأ في كل هذا إلى أسلوبه الساخر المنطوي على يأس ومرارة وقنوط .
وانظر إلى السخرية الممزوجة بالمرارة التي تنقلها إلينا لغة أبي العلاء وبراعته في
استخدام عناصر الصياغة وما تحمله علاقات اللفاظ من تأثير في الأبيات الثلاثة
الآخرة حين يقول:

خفف الوطء اما أعلن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وقيح بنا، وإني قدم العهد، هوان الآباء والأجداد
صران أسطعت في الهواء وريدا، لا اختيلا على وفات العباد

ومن هنا يتضح لك كيف تحول موضوع موت الفقيه الحنفي عند أبي العلاء إلى
رمز يمثل تماسة الإنسان ومأساته . وأن الحدث في ذاتة مهما بلغت أهميته ليس
إلا مناسبة يتفجر منها الإحساس ، ثم يتحول الحدث بقوة قادر إلى فن وفيص
يتجاوز حدود الزمان والمكان .

من هذا التحليل السابق لبعض هذه النماذج القصيرة من شعر الخيام وجبران
وحافظ وشوقي وأبي العلاء نتضح لنا جملة حقائق عن طبيعة الخلق الأدبي يحسن
بنا أن نجعلها لك في النقاط الآتية :

أولا : إن كل عمل فني شعرا كان أم نثرا لابد أن يتطوى على حقائق نفسية
أو كويّة أو اجتماعية أو فلسفية ، وأن هذه الحقائق ليست لها قيمة فنية في ذاتها .
كما أن أي مضمون داخل العمل الفني مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة
فنية في ذاته ، بل تغل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجية حتى تنتشر
الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتسرّب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح
المضمون الفكري أو الفلسفي أو النفسي مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفني ، بل

تذويه كل أجزاء للعمل الفنى ويرتبط بعضها ببعض الآخر كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء ، فتتحول على الرغم من وجودها ، عن طبيعتها الأولى ، وتصبح جزءا ملتصقا بالكل لا يمكن فصله .

ثانيا : إن اللغة هى المادة الأولية للأدب ، شعرا كان أم نثرا ، وأن استخدام الحياة اليومية للغة واستخدام العلم لها يختلفان اختلافا أساسيا عن استخدام الأدب لها . فبينما تكون اللغة فى الحياة اليومية لغة اصطلاحية ، تكتفى بمجرد نقل الفكرة أو الإشارة إلى الصورة المادية أو الواقعية لشيء فإنها فى الشعر خلق فنى تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبّر عن تجربته ، فهى ليست هنا وسيلة للتخاطب وحيلة شائعة متداولة وإنما هى لغة معقدة بالتجربة قادرة بحسب صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود عن طريق عمل فنى متأسك موحد .

ثالثا : ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها وأخرى غارجة عن نطاق الشعر . فالشعر كما يقول سيندر ليس فقط مجرد تصوير لحظة أحمرار وجنات الحببين أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب ، بل الشعر هو الذى يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها ، بل وما بعد الحياة . هو ذلك النهر الهائل الذى يروى الحياة كلها لا يحقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التساهل . (١) ومن ثم لا يصح أن تكون منطقة البحيرات فى شمال إنجلترا على روحها موضوعا أصلى للشعر من القمامة الملقاة فى الطريق أو من دودة الأرض التى اتخذها الشاعر ميخائيل نعيمة موضوعا لقصيدة (٢) .

(١) الحياة والشاعر

(٢) خمس الجوف من ص ٧٤ إلى ص ٧٧ .

رابعا : يتركز الخلق الأدبي والابداع الفنى فى مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته ، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحى به من ارتباطات ومن قرائن . ولقد حدث فى تاريخ الآداب فى عصورها المختلفة أن اتخذ الشعراء فى رواياتهم وقصصهم وقصائد موزونات واحدة . فموضوعات شيكسبير شبيهة بموضوعات بوكاشيو . وقصة قاروت لجيتة لما أصول عند مارلو ، ومآسى واسين ترجع إلى كثير مما قال ايروبيدس ، والكوميديا الإلهية لدانتى تقابله رسالة الغفران لابن العلامرسي . ومع ذلك فإن الابتكار الفنى متحقق عند هؤلاء جميعا . كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته إنما تلمس فى الروح التى تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها ، والتى صاغها الشاعر صياغته الخاصة التى حملت الكثير من شخصيته وخياله وقدرته على الخلق . ومن ثم فإن الفن لا يكون فى الهيكل العام للفكرة أو الموضوع وإنما يكون فى الملامح الدالة الموحية التى ارتسمت على وجه هذا الكائن الأدبي أو ذاك ، والتى خلقتها علاقات اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتها وبفضل ملكة الخيال التى تستطيع أن تجعل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفنى وحدة متكاملة وعملا فنيا . هل أن ملكة الخيال هذه تحتاج وحدها إلى بحث حتى يتأتى لنا أن نخرجها من مجال التجريد إلى مجال التحديد .

الخيال

لقد أشرنا في الفصول السابقة إلى كلمة الخيال في أكثر من موضع ، وذلك لارتباط الكلمة ارتباطاً وثيقاً بالنظرية الأدبية ، وبكل ما يتصل بمجال اللغز الفنى والأدب . على أن كل ما ذكرناه الآن لم يحدد بعد معنى الخيال ولم يوضح أثر هذه الماكنة فى خلق العمل الفنى وعلاقته بالصورة الشعرية ثم الدور الذى يؤديه فى تحقيق الوحدة الموضوعية للعمل الفنى . وهذا ما ينبغي أن نحاول بيانه الآن .

إذا كنا قد قلنا من قبل بأن الفن حمى كما قال كروتشه ، وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج ووردزورث وغيرهما ، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نفعى قلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجة عن طبيعته كالغايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية ، وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق واللذة والمنطق ، وإذا كنا قد آثرنا أن نقول فى نهاية الأمر إن الفن صورة . فماذا نعنى بعد هذا ؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام ، وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التى لا رابط بينها أو مجرد شطحات مفرطة فى التورم والتحويل ؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مغامرة تسليتنا وتزجى فراغنا ، ولكان الفن أحلاماً مفككة ، ولكان نوعاً من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى ، كما يحدث أحياناً فى بعض قصص المغامرات التى نرحب بمشاهدتها فى لحظة من لحظات الكسل العقلى والفكرى ، حيث يحلو لنا أن نجلس فى استرخاء هيب يوم حافل بالأعمال ، فنشاهد ما يدور أمامنا من صور هذه المغامرات على شاشة التليفزيون ، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل .

إننا حين نزع أن الفن صورة أو حمى فليس معنى هذا بطبيعة الحال

أما نقوم بالعمل الفني ونحن نيام ، أو أننا ندج الصور فتعاقب في الذاكرة على غير نظام ، وهل هناك ما هو أدنى إلى العقم والعبث كما يقول كروتشه من أن نحلم والأعين منا مفتحة في هذه الحياة التي لا تقتضى منا أن نكون الأعين مفتحة فحسب ، بل تقتضى كذلك أن يكون العقل مفتحاً ، وأن يكون الفكر يقظاً قوياً ؟ (١) .

من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حـدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة . أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذي يمكن أن يحتله في الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الأخلاق أو الالدة . ووجد نفسه مضطراً أن يزيل اللبس عن مفهومه المجلد فقال : إذا كان الحدس يمنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، فينبغي أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد ، وذلك تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال . على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخيير بينها ، وضمها بعضها إلى بعض في عمل فني ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع (٢) . وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذي قد يعتري بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال . وأنه على هذه الصورة أبعد ما يكون عن معنى التوهم والتحويل أو التخيل الجامح المفكك الذي هو مجرد جمع بين أفكار لا رابط بينها .

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما والخوف من حريته وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيراً من اهتمام الدارسين عبر العصور ، وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية . فالمرحوف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال ، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيداً بعقيدتهم بأن

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٤٠

(٢) المرجع السابق ص ٤٧

الهمراء (مقبوعون) وأن أرواحا معينة تنبهم ، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة . يتضح لك ذلك عما قاله سقراط من أن الخيسالي نوع من (الجنون العلوي) واستمر هذا الاعتقاد سائدا عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربابة الشعر أو الخلس في نفس الشاعر . وعلى الرغم من أن أرسطو قد أشار إلى ملكة الخيسال في أكثر من مناسبة من كتابه الشعر ، وأنه أرجع إليها القدرة على الجمع بين الضرر وفي رد العمل الفني إلى الوحدة في المأساة (١) فإن مجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكمياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تسكون في تناول إدراك كل العقول . كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامع في الخيال . وعلى الرغم مما كان لديهم من ثروة في الأساطير التي كانت زادا لا ينضب لسكل مسرحياتهم وملاحمهم ، وعلى الرغم من أنهم تميزوا بالوضوح والاعتزان بحكم ملكاتهم فلا يطنى العقل البارد على العاطفة المعروفة ، فقد كانوا أكثر تمسكا راهتماما باكتشاف الكميات التي تحد بطبيعتها من انطلاق الخيال . والتي تصور طالما خلقيا ثابتا وحاملا لهذا الطابع على مر العصور والاحساب على أن تكون هذه الكميات منقولة في أسلوب يتسم بالوضوح المباشر بحيث يدرك الجميع .

وقد تبعت المدرسة الكلامية هذا الاتجاه ، ونادت بالحقيقة وحدها وجهتها هذا الأدب والفن ، وتضاءلت قيمة الخيال . وظنه نقاد تلك المرحلة نوبا من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل . وقد

(١) راجع صفحات ١٣ ، ٣٠ ، ٣٣ من الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي .

تذهب بنا إلى حال من المذيان والخطأ . وأن إطلاق العنوان لمثل هذه المسألة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الجبسية في أحماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها في غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل .

ولم تقف حملة النقد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيو كلاسيكية ، فقد كادت تتقدم قيمة الخيال عند جونسون^(١) . ورأينا ناقدا آخر مثل هوبز ينادي بأن العقل وحده هو جوهر الشعر . وسبقها ديكرت فهاجم الخيال ، ثم وصفه دريدن بأنه تلك الملكة الفوضوية التي لا تراعى قانونا ، والتي هي أم الجنون والأحلام والأوهام والخي^(٢) .

وواضح من هذا الاتجاه الكلاسيكي والنيو كلاسيكي أن يسكون مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقتها بوعى كامل . وأصبح هدف الشاعر ينحصر في الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذي تنصب فيه الحقيقة . ومن ثم كان لابد أن تغطي الصنعة الخارجية والأسلوب الشعري والمحافظة على تماثيله وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا العصر . وعناية النقد بالشكل على هذه الصورة أدت إلى تقديره منفصلا عن المضمون .

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير من أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقد ، وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر في الشعر ، فرجعوا إلى تعريف أرسطو

(١) دكتور سمويل جونسون أشهر نقاد القرن الثامن عشر من (١٧٠٩-١٧٨٤) .

(٢) أنظر ص ٤٨ ، ٤٩ من كتاب كولردج للدكتور محمد مصطفي بدوي .

للأساسة ، وأخذوا يحددون ما يعنيه بتعبير الحروف والشفقة ، عندما وضع تعريفه المشهور لوظيفة الأساسة . وازدادت حركة النقد الأدبي نشاطا فأثمرت كثيرا من الدراسات التي تتناول موضوعات النقد اليوناني القديم . وبدأ يترأى للنقد نتيجة لهذه الدراسات أن فى الفن المسرحى بخاصة والشعرى بعامة خصائص وصفات تتجاوز ما نصص عليه قواعد النقد القديمة ، وما كان متداولاً ومعروفاً عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين . ورأى النقد الانجائزى فى روايات شكسبير ما يبرز الخروج على هذه الأصول القديمة . وانتهى فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بعد أن ناقشوا أصول الكلاسيكية إلى الخروج على كثير من أصول المسرح الكلاسيكى ونقسياته ، فقد أثبت لهم مصرح شكسبير أن لعبقريه الشاعر من الطاقات والقدرات ما تستطيع به أن تخلق أروع الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية ، ودون الخضوع للأصول والقواعد التى يظن أنها للضمان الوحيد بلوغ الأدب التمثيل مستوى الكمال .

ومن أهم الأصول التى توزع بنياتها نتيجة لهذه الثورة الجديدة موضوع الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع . فقد كان الكلاسيكيون يرون أن تمر أحداث المسرحية فى زمن محدود بأربع وعشرين ساعة . فهاجم النقاد هذا المبدأ ورأوا أنه إذا كان المسرح مرآة للحياة ومحاكاة لها كما يقول أرسطو ، فأولى به أن يتنازل عن هذا التحديد الصعكى للزمن الذى تستغرقه أحداث المسرحية ، فضلا عن أنه ليس محاكاة آلية للحياة ، بل قد يكون تأليفا بين عناصرها المتباينة والمتداخلة والمشتبكة . وليس يضير الأدب والمسرح فى شىء . أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة فى الزمن والمختلفة فى المسكان فى عمل فنى واحد مادام يحقق ذلك أغراضا فنية تعين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف إليه . كما ثاروا على وحدة الموضوع ، فقد استبان للنقد الأوروبى فى القرن الثامن

هش أن مسرحيات شيكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية . فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والعقد الثانوية . ومع ذلك فقد زادت هذه الموضوعات الثانوية قوة وتماسكا لأنها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له بل وموضحة لكثير من جوابه (١) . فالعقدة الثانوية عند شيكسبير إما أن تكون مباينة أو مطابقة لمشروع المسرحية الأصل . وقد استطاعت في كلتا الحالتين ألا تقصر بالحبكة العامة بل على العكس استطاعت أن تقوى من الأثر النهائي وأن تسهم في تدعيمه . ومن ثم حلقت (وحيدة الأثر العام) محل وحدة الموضوع (٢) .

ومن الآن سنالكلاسيكية الأخرى التي تضعضعت في القرن الثامن عشر مبدأ فصل الأنواع . فقد كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكي على أن يميزوا المسرح بين التراجييدي والكوميدي . استنادا على المبدأ القائل بأن المسرح محاكاة لأحداث جادة نبيلة تستمد موضوعاتها من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والنبلاء . وإما لإهمال ضاحكة ساخرة تستمد موضوعاتها من حياة السب . ومن ثم جاء تقسيمهم للمسرح إلى المأسا الفاجعة والملاهي الصاخبة ولا شيء غير هذا . وكان هذا التقسيم الذي يقوم على مبدأ فصل الأنواع من المبادئ التي هاجمها نقاد القرن الثامن عشر . وأثبتوا بما ناقضوا وحللوها من مسرحيات جديدة بأن المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين المجد والحزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يؤمر على خط الفعل المتصل للمسرحية بل يزيده قوة ووضوحا . وما دامت الحياة في كثير من مواقفها تجمع بين المجد والحزل فليس ثمة ما يدعونا إلى التخرج من الجمع بينها في مسرحية واحدة .

(١) راجع علم المسرحية لنيكول ص ١٦٦ .

(٢) المسرح المذكور مندور ص ٦٤ .

هذه وغيرها هي بعض الأسس التي بدأ نقاد أوروبا في القرن الثامن عشر يشيرون عليها . ويرون في الأعمال المسرحية وغيرها من الصفات ما يمكن أن يتجاوز الأصول القديمة التي نصت عليها المدرسة الكلاسيكية .

ولعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد إدراك النقاد لاهمية الذوق الأدبي ووجوب الرجوع إليه عند الحكم على الأثر الفني . وعدم الاكتفاء عند الحكم بالرجوع إلى قواعد ثابتة أو متداولة أو مطلقة أو تحكيمية وتطبيقها تطبيقاً آلياً . ولا يخفى على أحد ما يمكن أن تحققه هذه الخطوة من وثبة كبيرة في ميدان النقد الأدبي . فالاهتمام بالذوق والرجوع إليه يعني بالضرورة الاهتمام بالعنصر الشخصي والاعتراف به معياراً في تقديم العمل الأدبي وإحلاله محل القاعدة الصارمة المفروضة فرضاً مطلقاً .

ولقد ساعد على رسوخ هذا المبدأ الجديد وهو مبدأ إحلال الذوق والاعتراف بالدور الهام الذي يقوم به في مجال الحكم على الأثر الفني وتقويمه ما انتشر في أوروبا من فلسفات في تلك الحقبة . نذكر منها على سبيل المثال فلسفة هيوم والمدرسة التجريبية ، فقد قرر هيوم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها بل هو فكرة تخلفها الذات على الموضوع (١) .

على أن ظاهرة أخرى قد ساعدت على تقويض هذه الزعة التحكيمية عند الحكم والنقد . وهي تلك المحاولة الجادة التي بدأها الباحثون والدارسون للتراث الأدبي في القرون الوسطى ، وذلك عندما بدءوا يقارنون بين هذا التراث الجديد وما كان سائداً عند اليونان والرومان من تراث . ولقد أدت

هذه الدراسات بطبيعة الحال إلى إدراك بعض الحقائق الهامة التي غيرت مجرى النقد الأدبي أولها : أن الأدب . يتغير باختلاف البيئة ، واختلاف الزمان والمكان والقيم . وبالتالي فإن أدب كل عصر إنما يؤلف وحدة لها خصائصها وكيانها المستقل . وثانيها : اختفاء مبدأ القاعدة العامة التي كانت تحكم في النقد والتي كانت تزعم أن قواعد النقد ثابتة ومطلقة وأزليّة وفوق كل زمان ومكان .

بقي بعد ذلك كله حامل أخير لا يقل أهمية عما سبق كان له هو الآخر شأنه في إرساء دعائم المذهب الجديد ، وفي النظر إلى العمل الفني نظرة مفارقة لنظرة الكلاسيكيين له ، ذلك هو الدعوة إلى التحرر من الصنعة والزخرف ، أو العودة إلى النزعة البدائية للأدب كما يحاول المؤرخي الأدب المحدثين أن يسموها . فقدم دعوى صرامة الكلاسيكية إلى محاولة تحرير وانعتاق وخلاص ، أو بمعنى آخر إلى محاولة العودة بالإنسان إلى عالم بسيط ، عالم تقتفي فيه الصنعة والزخرف وتمتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكان لابد من العودة إلى الطبيعة وكانت هذه هي الخطوة الأخيرة التي قضت على ما تبقى من سلطان الكلاسيكية . ولا يخفى على القارئ ما في هذه العودة من بحفاة للاتجاه الكلاسيكي الذي كان يخضع لقيود والنظام الصارم ، ويتعاشى جموح العواطف وسيطرة الطبيعة ، وما قد يؤدي إليه من هروب من سلطان العقل وخضوع لنفوذ .

ومسكذا ترى من هذا العرض الموجز كيف كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة ، وكيف كان اهتمامهم به مقصوراً على ما يشغل عليه الشعر من مجاز أو صور حسية ، وكيف كانوا يخضعون للقوالب المسارمة في

تزمص ، وكيف كانوا يحدون من كل ما يخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عالم جديدة ، فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعى للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا .

وعرفنا كذلك من هذا العرض السريع كيف أن النقد الأدبي قد خاض معركة من التطور في أواخر القرن السابع عشر ، وخلال القرن الثامن عشر لكي يتخلص من قيود الكلاسيكية ، ويرسي دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر وإحلال قيم جديدة محلها . وكان أهم ما انتهت إليه حركة النقد هذه أن مهدت للنقد المنهجي التحليل الذي ساعد على تدعيمه ظهور علم النفس ونموه وزيادة وعي الناقد بملكانة الفردية . فأخذ النقاد ينظرون إلى عملية الخلق الأدبي نظرات جديدة محاولين سبر أغوار النفس البشرية أثناء عملية الخلق وعملية النقد ، وبدأت منذ ذلك الوقت حركة اكتشاف جديدة لأسرار الإبداع الفني .

الخيال عند الرومانطيين :

أخذت كل هذه المظاهر من التطور في حركة النقد الأدبي التي أشرنا إليها في الصفحات السابقة والتي كانت بمثابة الثورة العاتية على الكلاسيكية تقبلور في القرن الثامن عشر في مذهب جديد ، كان أبرز صفاته التحرر والفردية وتوقد العاطفة والعودة إلى الطبيعة ، ومحاولة سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لأسرار الابتكار والإبداع في الأعمال الفنية .

ولما كان هذا المذهب الجديد الذي سمي بالمذهب الرومانطيق قد أطلق للعنان للعاطفة ووثق بها ومجدها ، فكان لابد أن يعني بالخيال ، وعلى

الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأن الروعة في الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة في معناها الإنسان الشامل . ولقد عبر عن هذه الحقيقة وردزورث بقوله :

« التجربة الفنية فيض تلقائي للعواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار في حالة طمأنينة وهدوء ».

ويقول وليم بليك : إن عالم الخيال هو عالم الأبدية . كما ذهب إلى أبعد من هذا في الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر (١) . ولم يقف تحديد الرومانطيين للخيال عند هذا ، بل لفتا صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق . فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلة لهم في الوصول إلى الحقيقة ، فقد أحل الرومانطيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة .

من أجل هذا جاءت كلمة «الخيال المنتج» وهي التسمية التي أطلقها فشتش في فلسفته المثالية على الخيال . كما ذهب شلنج في فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة (٢) .

ويقول شيل في مقالته المفسور ودفاع عن الشعر ، بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، ويقول مقارنا بين الخيال والعقل : إن

Bibliographical Introduction to William Blake (١)
Poetical Works.

(٢) فن الشعر ص ١٤٧ ، وكولردج ص ٨٠ ، والمدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٧٤ .

العقل يحترم الفروق بين الأشياء ؛ بينما يحترم الخيال مواضع التشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع ، والمسد بالنسبة للروح ^(١) .
ويذهب كينتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتيساد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى .
وإذا كان الخيال قد لقي اهتماما خاصا عند شعراء الرومانطيقية بصفة خاصة فقد حظى الخيال عند كولردج باهتمام بالغ . فقد أفرد هذا الناقد البارز للخيال فصولا في كتابه «سيرة أدبية» جعلت من فكرة الخيال جزءا من فلسفة عامة ، وأساسا لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في تغيير كثير من المفاهيم النقدية السابقة . وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد .

نظرية الخيال عند كولردج

لقد تضافت جملة عوامل جعلت من كولردج هذا الناقد الكبير الذي استطاع أن يبلور قضايا النقد التي سبقته في شبه مذهب كلي متناهي . أول هذه العوامل دراسته الطويلة وتأمله العميق للفلسفة المثالية في الفن ، وعلى الأخص عند الفيلسوف الألماني (كانت) ١٧٢٤-١٨٠٤ م الذي يعتبر من مؤسسي هذه الفلسفة المثالية ، ثم عند الفيلسوف الألماني شلنج Shelling . وثاني هذه العوامل شخصيه كولردج ذاتها وما كانت تتمتع به من صفات فردية هيأته لأن يكون قادراً على استبطان أعماق النفس ، وإدراك ما يدور فيها من أسرار في مراحل الإبداع الفنى . ومواهب ذاتية جعلته أشبه ما يكون بالإنسان الذي تزوره من وقت لآخر قوى خارقة ، أو وحيات من الإلهام والرؤيا تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الذاتية ، وعلى الأخص في تلك اللحظات التي يقع فيها تحت تأثير تلك النوبات المفاجئة . هذه النوبات من الإلهام هي التي جعلت شاعراً وناقدًا إنجليزيا من المعاصرين هوت . من اليوت يصف كولردج بأنه كان من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر . وأن ليس بينهم شعراء الانجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كولردج^(١)

وثالث هذه العوامل اتصاله بصديقه ومعاصره الشاعر وليم وردزورث الذي كان أكبر معين لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال في الشعر ، وذلك لاهتمامهما البالغ بالشعر الانجليزى بعامه ، ورغبتهما في تحريره من قيود الصنعة والتكلف والمبالغة . وثانياً لتأمل كولردج العميق لشعر وردزورث الذي كان

بمشابة الشرارة الأولى التي كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هي التي تمكنه من الخلق الأدبي، وهي التي تحقق لديه جوا مثاليا خاصا . فكانت هذه الشرارة الأولى هي التي مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التي تحقق الجو المثالي في القصيدة والتي سماها بعد ذلك بملكة الخيال .

أما عن الفلسفة المثالية التي تأثر بها كولردج فإنا نستطيع أن نجد خطوطها الأساسية إذا عرضنا في شيء من الأجمال الفسور الذي تأثر به من فلسفة كاتب الجمالية والتي يمكن أن تلخص في النقاط الآتية :

أولا: أفصح كانت مكانا العاطفة في فلسفته وهو يناهض بذلك الفلاسفة للعقلين الذين بهرتهم انجماهاات العقل والتفكير المنطقي، والذين ظنوا أن لما وحدهما السلطان في إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف . وذهب كانت إلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقي لاتصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات ، ولا تتعدى التجربة الجزئية.

ثانيا: الحكم الجمالي عند كانت مناقض للحكم العقلي والاخلاقي ، فمن عندما تصدر حكما على عمل فني ، لا تصدر هذا الحكم بدافع من منفعة ، كما لا تهتم في الحكم بحقيقة موضوع العمل الفني نفسه - فهو حكم صادر عن الذوق وموده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضى الذوق ، فالفنان الذي يرسم باقة من الورد أو إسماء من الفاكة في لوحة من اللوحات لا يهجم قيمة الورد ولا يهتني ثمرة الفاكة التي يصورها، وإنما هو يهتم بصورة الورد أو الفاكة بنفس النظر عما فيهما من لذة حسية أو نفع مادي .

ثالثا: الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه . فإذا كان لشيء غاية

تدرك أو يظن وجودها فإن غاية الجمال مدركة في موضوعه . ونحن أمام عمل جميل نحس بعلاقات جمالية تكفيها السؤال عن غايته .

رابعا : يرى كاتب أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة . فالخيال يستعين بالمدركات الحسية أو معلومات الحس يعرضها ثم يضمها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة^(١) .

أما فلسفة شيلنج فقد اهتمت بالخيال اهتماما خاصا ، وأفردت له مكانا الصدارة وجعلته الملكة التي تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة ، وقالت أنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات ، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات .

ويحدد شيلنج الدور الذي يقوم به الخيال في الوصول إلى الحقيقة بتحديد العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الأنا واللا أنا ، ويشرح الدكتور مصطفى بدوي هذه العلاقة فيقول : « إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، ولكي يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات ، والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتا وموضوعا . ففي تجربة الوهم الذاتي أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعا لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ويذول بذلك التناقض بينهما .

هذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأمرها لا يدركها العقل إلا بالحدس

المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حينما يجد من ذاته بحيث يعملها موضوعا يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية ، وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعا ، وتكرر هذه العملية فى تجارب العقول المجرية حين تلمى نفسها والعالم الخارجى .

وهكذا فى حالات العمور العادى يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات العمور الفلسفى يصبح الخيال هو القوة التى تمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالي تمكنه من إزالة هذا التناقض .

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات . فإن العمل الفنى تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة — ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة . فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهى أن العمور والاشعور ، الروح والمادة شيء واحد فى الأصل . (٢)

والآن ، وبعد هذا العرض السريع لفلسفة كانت وشيلينج نستطيع أن ندين إلى أى حد تأثر كولردج بكثير مما جاء عند الفيلسوفين . فقد وافق كولردج كانت فى تمييزه بين (العقل) والفهم المنطقى . كما وافقه فى أن ملكة الخيال ضرورية فى إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة . ولكنه يختلف معه أن فى مقدور الإنسان أن يتجاوز عالم الظواهر ويتعرف على المعانى الكلية

مثل معنى العقل والله والحرية والخلود وما إلى ذلك . فقد كان كأنه يعتقد أن الإنسان لم يوهب من الملكات ما يمكنه من إدراك ما وراء عالم الظواهر . فهيران كولردج الذي كان يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء يرى أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء الظواهر . وبينما يعتقد كأنه أن معاني العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية .

كما يختلف كولردج مع كأنه في وظيفة الخيال ، فإذا كان يؤمن كأنه بأن ملكة الخيال ، ضرورة أساسية في عمليات المعرفة ، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي إلا أنه يعتقد أن وظيفة الخيال لا تتعدى مجرد جمع الجزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات . أما كولردج فالخيال عنده أساس في عمليات المعرفة . وقادر في الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية .

ومكذا نرى أن موقف كولردج من الخيال ، أقرب إلى موقف شيلنج . فقد كان شيلنج يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة . على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور ، وإنما هو تنظيم هذه الصور ، والتوفيق بين ما يكون فيها من تناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه التناقضات . ومن ثم لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب ، ولا ينقله كما هو ، وإنما يحاول أن يطلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحا واحدة ، فإذا التفرق في الطبيعة يصبح متكاملا وموحدا .

كما استفاد كولردج من الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة .
والذى يذهب إلى أن أى ادراك انما يستند الى عملية خلق . وأن عملية الخلق هذه
تستند على ظاهرة الفهم أو على العلاقة بين الذات والموضوع الذى تدركه .
وكان هذا الأساس هو الدعامه التى أوجدت للخيال دوره فى عملية الإدراك ،
بمعنى أن الحقيقة التى هى أساس المعرفة لا يدركها العقل الا بالحدس أو عن
طريق الخيال .

ولعل هذا الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة هو الذى
جعل كولردج يقسم خياله إلى نوعين : خيال أولى وخيال ثانوى . أما الخيال
الأولى فهو القوة الاولى التى بواسطتها يتم الإدراك الإنسانى عامة ، وأما الخيال
الثانوى وهو الخيال الشعرى فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك ، إلا أنها تتجاوز
هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالى . كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس
إلى قدر من الإرادة الواعية للناظمة التى تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق
بينها وإيجاد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات .

تعريف كولردج للخيال

ولعلنا الآن بعد هذا العرض للفاحشات التى تأثر بها كولردج ، نستطيع
أن نعرض تعريفه المشهور للخيال محاولين فهم ما جاء به . فعلى قدر شهرته
البالغة فى عالم النقد الأدب الحديث فهو لا يخلو من غموض وذلك باعتراف من
جاء بعده من كبار نقاد العصر . فها هو ت. س. اليوت يقول فى مقال له عن
وردزورت وكولردج : ، لقد قرأت بعضاً من فلسفة هيجل وفيهتته كما
قرأت كذلك لمارتيل ولكنى سميت كل ما قرأته ، أما عن شيلنج فأنا أجهل
كل ما كتبه على رغم أنه من مؤلف الكتاب الكثرين الذين اذا تركتهم بفهم

قراءة فترة طويلة قلت لديك الرغبة في العودة إليهم . ولعل هذا أن يكون السبب في أنني هجرت كلية عن فهم هذا النص (يقصد تعريف كولردج للخيال) (١) .

وواضح أن في كلمات . س إليوت السابقة ما يشير إلى مدى الصعوبة التي يلقاها الدارس لتعريف كولردج للخيال، كما تشير كلمات إليوت إلى الاعتراف الضمني بأن تعريف كولردج للخيال بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت كولردج، وأهمها هذه الفلسفة المثالية للجمال التي ظهرت عند هيجل وفيشته وشيلنج .

أما ل. أ. ريتشاردز الذي تعرض للخيال الشعري في فصل من كتابه مبادئ النقد الأدبي يحس هو الآخر بمدى الصعوبة التي يلاقيها الباحث والنقاد في تعريف كولردج للخيال ، وهو يشير إلى هذه الصعوبة بقوله :

« وليس الخيـال لغزاً أو سرّاً من الأسرار ، وهو ليس أكثر غرابة من تصرفات الذهن الأخرى . ومع ذلك فقد اعتبرت الناس غالباً لغزاً غامضاً بحيث إنه من الطبيعي أن نقاوله بشيء من الحذر . ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض المصير الذي لقيه كولردج ، ولذلك عرضنا للخيال سيكون خالياً من المضمومات اللاهوتية (٢) .

كما يشير الدكتور مصطفى بدوي إلى صعوبة تعريف كولردج عند بداية تفسيره وشرحه له فيقول :

The Use of Poetry and The Use of Criticism p.77 (١)

(٢) مبادئ النقد الأدبي ص ٢٠١، ٢٠٢

« ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض لتعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال ، والذى حاول أن يميز فيه بين الخيال والتوهم ، حتى أن تتمكن من فهمه على النحو السليم » (١) .

على أن هذه الصعوبات التى واجهت الباحثين فى نظرية الخيال من قبل لم تعد اليوم عتبة تحول بيننا وبين فهم الأسس التى انبنى عليها التعريف والنتائج التى ترتبت عليه . وعلى الأخص ما يتصل منها بالجانب التطبيقي فى النقد الذى كان أهم ما أثمرت عنه النظرية فليس من شك أن تعريف كولردج للخيال كان من أكبر الخدمات التى أسداها للنظرية النقدية . الأمر الذى جعل ريتشاردز يقول : ومن الصعب أن نضيف إلى قول كولردج فى الخيال شيئاً إلا من باب التفسير ، (٢) .

وبعد فإذا يقول كولردج فى تعريفه للخيال ؟

يقول كولردج تحت عنوان **الخيال والتوهم** :

« إننى اعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً . فالخيال الأول هو فى رأى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممسكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرى مدى للخيال الأول ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواهية . وهو يشبه الخيال الأول فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه لأنه يذيب ويلاشى ويحطم لى يخلق من جديد ، وسينما لا تسعى له هذه العملية فإنه على الأقل يسمى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى

(١) كولردج ص ٨٧ .

(٢) مبادئ النقد الأدبى ص ٣١٢ .

تحويل الواقع إلى المثال . إنه في جوهره حيوي ، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لاحتياها فيها .

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتفسك بالظاهرة التجريبية للارادة التي تعبر عنها بلفظة (الاختيار) . ويشسبه التوهم الذاكرة في أنه يتمن عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني ، (١) . ويقول تحت عنوان الخيال الثانوي :

« الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يبين على عدة صور أو أحاسيس (في التفسير) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصر . هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مصرحية الملك لير ، لفيكسبير . ففي هذه المصرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأوب جعله ينشر الإحساس بالمعوق ويسكران الجليل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفي للعنيف ومنها الهادي الساكن . ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجد لها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما تفتقد هذه الوحدة في الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجد يصفها وصفا بطلانيا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التي تحقها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تغلفها الطبيعة ذاتها التي هي أعظم الغمراء جميعا ، فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نهمر

بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شيكسبير لهرودس أدونيس في الضيق من الإلهة فينوس التي كانت متيمة بحبه :

« أنظر كيف مرق في الماء عطفيا عن عين فينوس مثلما يهوى الهباب المتألق من السماء » .

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون غناء وبدون أي تغازل : جمال أدونيس ، وصرعة هربه ، ولحفة الناظر المحدث التيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالي اللطيف الذي يخلقه الشاعر على الكل ، (١) .

من خلال هذه التعريفات التي وضعها كولردج للخيال نجد بين يدينا ثلاث موضوعات رئيسية تصل بنظريته في الخيال ونتائجها وتحتاج إلى شيء من الشرح والتفسير .

أولا : الفرق بين الخيال الأول والخيال الثانوي .

وثانيا : الفرق بين الخيال والنوم

وثالث : تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني أو الوحدة الموضوعية .

أما بالقياس إلى الموضوع الأول ، فواضح من تقسيم كولردج للخيال إلى أولي وثانوي أنه يجمع بينهما في أشياء ويفرق بينهما في أشياء أخرى . فهما أولا يشتركان معا في نفس الوظيفة ، فإذا كان الخيال الأول يعمل عملية الإدراك العام ، وكذلك الخيال الثانوي إلا أن الأول أهم والثانوي أخص . ففي عملية الخيال الأول تسير النفس أغوار الموضوع والمتعم

(١) كولردج من ١٥٩، ١٥٨

Coleridge's Shakespearean Criticism. Vol .pp.212-213,

به حتى لتكاد الذات تسمح موضوعا وللموضوع ذاتا ، ومن خلال هذا الالتحام الذى يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف، للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذى أمامه . وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذى تقوم عليه المعرفة كلها .

ولكى نترك التجريد إلى التحديد نضرب مثالا واحدا لعملية الإدراك هذه وما يتم فيها من خيال :

فإذا حاولت مثلا أن أعى موضوع « المسكتب » الذى أمامى وأنا أدرك حقيقته فلا بد أولا من وجود مكتب ، ومن وجود ذات تدرك هذا المسكتب لأن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، كما أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها . ولا بد ثانيا من أن يتم نوع من التصور ، تصور الذات لجزيئات يتركب من مجموعها ما يدل فى دائرة الحس على صورة المسكتب وبذلك يتم الوعى بالشيء الذى هو صورة المكتب .

نستنتج إذا مما سبق أنه لا يمكن أن يتم الوعى بالمكتب وبوجوده حقيقة إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها . وأن هذه العلاقة تستلزم بالتالى عملية كهدف يعمل فيها الخيال والتصور عملهما ، وتسبب فيها النفس أغوار الموضوع الذى تتكشفه إلى أن تفتى إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع .

وإذا صحت هذه المقدمات يكون الوصول إلى المعرفة بصفة عامة من وظائف الخيال الأساسية ، وهذا هو ما عناه كولردج بالخيال الأولى الذى هو عنده القوة الخيورية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا .

وإذا كان الخيال الأولى يقوم بهذا الكشف بأن يسبب أغوار الشيء

موضوع المعرفة ، فسكذلك الحال في الخيال الثانوى الذى هو الخيال الشعرى ، فالذى يحدث في الخيال الشعرى شبيه بالذى يحدث في الخيال الاولى مع وجود بعض فروق هامة وضروية . فالخيال الاولى يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها . ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه كما لا يخفى أن إدراك حقيقة الشيء وماهيته أمر يتكون في بطنه ، فلسكى نحاول إدراك الحرم مثلا ينبغي أن نتدرج في معرفة وجوهه وزواياه وعلاقة الشكل الحرمى بما سواه من الأشكال الهندسية الأخرى .

واسكن الإدراك في الخيال الشعرى أو الخيال الثانوى ليس إلهافا كما يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التى يتركب من مجموعها الشيء المدرك ، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التى تهمة فقط من الشيء المدرك . والصورة في الخيال الثانوى أو الشعرى تهمننا من غير شك أكثر من مجرد الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى من جهة أن التخيل سوف يقتصر على ما يهمنه من موضوعها ، كما أن الصورة في الخيال الهجرى لاتتعملم .

والصورة في الخيال الشعرى تستلزم أن يكون موضوعها غالبا على النقيض من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه ، ومعنى هذا أن الفنان عندما يريد أن يتخيل صديقه (عليا) وهو يأكل أو يلعب أو فى طريقة حديثه أو ضحكه أو سلوكه مع القاص ، لا يعطينا صورة (على) المادية ، وإنما يعطينا صورة (على) كما تترامى له أو كما يتخيله هو غائبا أو حاضرا . وفرق كبير بين صورة (على) وبين (على) نفسه . ففى مجال الإدراك يكون الموضوع هو (عليا) نفسه ، أما فى مجال التخيل الشعرى فيكون الموضوع هو صورة (على) . والفرق بين (على) وبين صورة على كالفرق بين الشيء المساده الخارجى

الثابت وبين الشيء المنحرك الذى يظهر ويختفى .

وخلاصة هذا الكلام أن إدراك (على) يفترض وجود (على)، أما تخيل الماهر (لهى) فى أى حالة من حالاته لا يفترض وجوده . فقد يكون على غائبا أو مسافرا ويتخيله الشاعر فى أى فعل من أفعاله . على أن تخيل الشاعر لأفعال على هى عملية تركيبية كثيرة تخص (عليا) أو شخصيته كما يعرفها الماهر ، ولكنها لا تستلزم وجود على ، (فعلى) فى هذه الحالة غائب عن الإدراك الحسى ، أو موجود فى مكان آخر . من أجل هذا كثير ما نقول إن فى خيالى صورة فلان من الناس . ومعنى هذا أن فلانا هذا غائب أو غير موجود . فالصورة إذن فى الخيال الثانوى تفترض عدم وجود الشيء ، . وإذا كان الفن يتخذ موضوعه أو مادته من الطبيعة ، فإنه يعطينا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة ، أو موجودة فى خارج نطاق إدراكه الحسى .

هذه إحدى الفروق التى تكون بين الوعى أو الإدراك ، وبين الصورة الشعرية . وهى كذلك إحدى الفروق الأساسية بين الخيال الأول والخيال الثانوى . وهذه النقطة سوف تسلسلنا بالضرورة إلى الفرق الآخر بين الخيال الأول والخيال الثانوى .

فإذا كنا قد اقتنعنا بأن الصورة الشعرية إنما تستتبع أن يظهر موضوعها للمادى فى حكم المعدوم ، وإذا كنا قد اقتنعنا بأن الخيال يتخذ مادته من الواقع ولكنه يلفيه أو يعتبره غير حاضر ، أمكننا أن نفهم ما يعنيه كولردج بكلماته التى فرق فيها بين الخيال الأول والخيال الثانوى ، والتى تقول :

« أما الخيال الثانوى فهو فى عرى صدى للخيال الأول غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأول فى نوع الوظيفة التى يؤديها

ولسكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشساطه . أنه يذيب ويلاشى ويحطم
 لىكى يخلق من جسديده . هذه الإذابة والتعطيم والخلق من جديد هى ما حاولنا
 تفسيره سابقا عندما أدركنا أن الخيال الشعري أو الصورة الشعرية إنما
 تفترض موضوعها فى حكم المعدوم . وأنها على الرغم من تناول موضوعاتها
 من الطبيعة فهى تعتبر الطبيعة غير حاضرة . أنها تلغىها لتقيم مكانها صورة
 — من طريق الخيال — من الواقع . فاللوحة التى يرسمها فنان لها أصل فى
 الواقع أو فى الطبيعة ؛ ولكننا متخيلة فى مجموعها . والمادة التى تتألف منها
 هى عبارة عن أجزاء من الطبيعة ، ولكننا فى اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال
 استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها فى
 صورة متخيلة .

وهذه العملية التى يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التى حددناها كدرج
 فى كلماته : « يذيب ويلاشى ويحطم لىكى يخلق من جديد » .

على أن هذه العملية التى يقوم بها الخيال الشعري (الثانوى) عملية تحتاج
 إلى رجل غير عادى إلى فنان ، ونقصد بالرجل غير العادى هنا الرجل القادر
 على أن يرى فى الطبيعة التى أمامه أو للواقع الذى يشاهده رؤية جديدة ،
 فالرجل العادى على عينيه غشاوة ، وهذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد
 والأوهام الاجتماعية والمقاييس المساعة والمتداولة . ومن ثم كانت نظراته
 للطبيعة نظرة عادية لا جديد فيها . أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من
 الحرية لا يتوافر للرجل العادى ، فهو لا يقع أسيرا لهذا القيد الذى يقيد الرجل
 العادى فى نظراته للأشياء ، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدراً أكبر من
 السيطرة على تجربته ، ولأنه أقدر من غيره تأثراً بالأشياء وإحساساً بها .
 فجبال الإثارة عنده متسع ورحب .

من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتهما لموضوع تأملها أن
أن يجدا دائما في هذا الموضوع شيئا جديدا . وذلك لأنها قادران بطبيعتها
على تعظيم كل ما ألقته العادة والتقاليد على الموضوع من حجب ، فينظران إلى
أي موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى ، فتولد لديهما الدهشة
والعجب ، وتثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذي يتعرف على
شيء لأول مرة . من أجل ذلك لا يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو
معاد أو مكرر . إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديدا ، ويصبح عند تناوله ذا
دلالة مختلفة عما كانت له .

هذه الدلالة الجديدة آتية من هدم كل الارتباطات القديمة التي تنصل
بالموضوع والتي سادت أذهان الناس عنه ، ومن إضفاء روح جديدة أو جو
جديد . ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلق عليه الشاعر من ذاته ما يكسبه معنى
جديدا . من أجل ذلك استشهد كولردج بهذا المثال من شعر بيرنز فقال :

« من منال لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر
إحساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين
يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . » (١)

على أن الخيال الشاعري ، وإن كان قادرا على أن يذيب ويلأش ويحطم
لكي يخلق من جديد فهو بحاجة إلى قوة أخرى في ذات الفنان تجعل من

هذه الرؤية الجديدة عملا خاصا للنظام ، وقادرا على السيطرة على التجريدية وتنظيمها . وهنا يدخل جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولردج في تعريفه السابق ، والذي جعلها إحدى الصفات التي تميز الخيال الثانوي عن الخيال الأولي .

فالدوافع التي تصارع دائما في نفس الفنان والتي يعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجسد لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودرجة عالية من النظام . ولن تتحقق هذه الدرجة من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواهية التي تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة العاطفية عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها .

فالشاعر كما يقول ريتشاردز « يقوم بعملية إختيار غير واعية تفوق سلطان المادة ، والدوافع التي يوقظها لتحرر ، عن طريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها ، من ذلك الكبت الذي تدمجه الظروف العادية ، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع ، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاما بعد أن يسيطر ويوسع مجالها » (١)

والواقع أن عملية الاختيار هذه التي يقوم بها الفنان عندما ينظم دوافعه ، ويجمع صوره ، ويضم بعضها إلى بعض لا بد فيها إلى جانب اللاوعي من قدر من الإرادة الواهية . فإن الجانب الواعي في هذه العملية كفيلا مع ما لدى الفنان من ملكة الابداع والتخيل أن يجنب العمل الفني شطحات الخيال أو نزواته . وأن يحوله من كتلة غير منسجمة من الصور إلى عمل فني موحد .

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٤

هذا ولا بد في العمل الفني الذي مجاله الخيال الشاعري من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة. ويفسر سارتر هذه الظاهرة عندما يتحدث عن الصور التي ينتجها الخيال فيقول :

« فإذا أثرت في خيالي صورة (على) الصديق في موقف له أمس من شأنه أن يذكر عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الفنان ، وقد يكون الفنان نفسه سببا في إثارة الموقف . ولكن في كائنا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت في نفسي واقعا وأنا مع (على) أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه في تخيل له الآن . ففي الحالة الأولى (الواقعية) كانت العاطفة نتيجة ، على حين هي في الحالة الثانية سبب لبث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهي في الحال الأولى يشيرها الغير ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هي في الحالة الثانية إرادية ذاتية ، وفي الحالة الأولى كانت العاطفة صدى للواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقيق ، على حين هي في الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لقوة الخيال كي تحيا . » (١)

هذا النص الرائع من سارتر يوضح ملازمة الصورة للعاطفة في العمل الفني كما يوضح الفرق بين العاطفة تجاه الواقع ، والعاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه وعند غياب الواقع . ففرق بين أن أرى (عليا) وهو في موقف يشير عاطفة الحب له ، وبين أن أرى موقف (على) نفسه من خيالي بعد ذلك فتثير الحادثة نفسها في نفسي إحساسات أخرى . هذا بالإضافة إلى أن موقفي وأنا أشاهد

(١) المخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٨ ، ٤٩٩

عليها أمامي غير موقفي وأنا أتخيله غائبا . ففي الحالة الأولى كنت مشارا بما هو واقع أمامي من حدث . أما في حالة غيابه فإن الأثارة وليدة إرادتي أنا الذاتية وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد في خيالي .

والمفروض أن كل صورة شعرية هي وايدة الخيال الشعري أو الثائوي والمفروض كذلك أن الفن تركيب للعاطفة والصورة ، أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وايدة العاطفة ، وأن العاطفة بدون صورة هياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة .

ويؤدي بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهي أن من وظيفة الخيال الثائوي أو الشعري أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور ، وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة . وهذا أيضا يفسر بدوره جزءا من الجانب الإرادي في عملية الخلق . فقد أوضح سارتر في نصه السابق أن عملية التخيل هي في الحقيقة عملية لإرادة ذاتية ، فالعاطفة التي في نفسي إزاء موقف (على) الذي يشهه الحنان أو الحب هي التي أثارته الموقف من جديد ، وأصبحت في حاجة لقوة الخيال لكي يحيا الموقف في نفسي من جديد ، ويشير ما يشهه من أحاسيس .

على أن جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولدريج وهو يفرق بين الخيال الأولى والخيال الثائوي لا يتمثل فقط في الإرادة الذاتية على تخيل الموقف وبشبه وإثارته من جديد على النحو الذي أوضحه سارتر ، وإنما تقوم الإرادة الواعية بواجب آخر وهو التحكم في العاطفة المهبوبة المنطلقة بلاقيه أو شرط عن طريق فرض نظام عليها . قد يكون هذا النظام في الخضوع للقلب الغنى الذي ستصب فيه التجسرية أو العاطفة مثل الخضوع مثلا لوحدة موسيقية مكررة ، أو لنظام معين يفرضه لون معين من الأدب كالقصص

والمسرحية مثلا : فإن لها قواها وأصولها ونظامها الخاص . وواجب الفنان أن يوازن بين عاطفته وبين نظام الفن الذى يصوغ فيه تجربته ، بحيث ينتهى الأمر بالتمازج التام بين الشكل الخارجى وبين الصورة الخيالية ، بحيث يصبح الوزن العبرى أو القالب تابعين من انفعال واحد وعاطفة واحدة . وعندئذ يتم الاتحاد العضوى الذى هو نتيجة طبيعية لما يحققه الفنان من توازن تقوم فيه الإرادة الواعية بنصيبها مع الإرادة غير الواعية .

الفرق بين الخيال والتوهم :

بعد أن عرضنا لآم الفروق بين الخيال الأول والخيال الثانوى ، نتقل إلى للموضوع الثانى الذى أثاره تعريف كولردج للخيال وهو موضوع الفرق بين الخيال « Imagination » وبين التوهم « Fancy » .

والفرق بين الخيال والتوهم مرتبط عند كولردج بهذا الجزء من فلسفته الذى خالف فيه (كانت) ، والذى فصلنا القول فيه آنفا . عرفنا بما سبق أن (كانت) لم يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر ، وأن يستكشف الحقائق المطلقة التى توجد وراء هذه الظواهر . وقلنا إن كولردج لم يوافق (كانت) على هذا المبدأ ، ذلك لأنه كان يؤمن بأن فى الإنسان من القوى ما يستطيع بها أن يصل إلى معرفة الحقيقة المطلقة . وقلنا إن الخيال عند (كانت) هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة ، ووضعها تحت مقولة من مقولاته المعروفة ، ولكنه (أى الخيال) غير قادر على الوصول إلى الوحدة الجوهرية التى تكمن وراء هذه الجزئيات .

أما الخيال عند كولردج فهو القوة القادرة على الخلق والتوحد . فهذه الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هى ، ولا يهدف بنفسه إلى

الربط فيما بينها تحت مقولة عقلية واحدة أو فكرة منطقية واحدة ، ولا هو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعيا بتصويرها . وإنما يقصد الفنان إلى جعل عمله الفني أو لوحته الفنية التي تستمد أجزاءها من الطبيعة موضوعية بتصويرها ، وهذا قائم على تخيلنا النموذجها في الطبيعة . وبديهي كما قلنا سابقا أن عملية الخيال هذه قد ألغت الطبيعة أو اعتبرتها أمراً غير موجود واقعيا . وكل ما في الأمر أن الفنان يعيش للموضوع الذي هو في الطبيعة بكل وجدانه ، ويخلسع عليه عاطفته ويسخر في تأمله ثم ينتهي إلى حقيقة جوهرية تنكشف له فيه . ثم ينتج عن هذا كله صورة متخيلة في مجمرها نحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كله إلا بالتحام الذات بالموضوع الانعاما أشبهه بالالهام الذي يتم داخل قرن عندما تلقى فيه ببعض قطع من معادن مختلفة السكى تخرج شيئا واحدا منصهرا . إن الذات كالمقوثر السكياني ، تمزج بهما موضوعات وتجارب ، ثم تنبعث كلها في شكل آخر جديد له صفات السكائن المعنوي الحى .

ولعل أبرز ما يميز الخيال عن التوهم هو أن في الخيال كما يقول كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة . ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل تحت الاشراف المباشر للحدس . ومن ثم فإن أى عمل فنى لابد أن ينبع من باطن الفنان ، وألا يكون مفروضا عليه من الخارج ، كما أن روح الفنان في مجال العمل الفني الذي هو ثمرة من ثمار الخيال وأثر من آثاره لابد أن تكون متغلقة ومنشرة في جميع أجزاء العمل الفني ، بحيث يظهر القارىء للقصة أو المسرحية أو غيرها من أهال الفن الأدبى بأن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها . ويحيث يدرك أن الذى يعرضه الفنان علينا ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التي

ربط بين جزئياتها فكر مجرد ، خال من إحساس الشاعر وعاطفته ، أو ذاكرة اختزلت الكثير من الصور حتى إذا جاء موقف يمارس فيه الفنان بباطنه تداعت الموضوعات المخزنة في الذاكرة وفق قانون تداعي المعاني دون أن يعتمد التداعي على حالة الفنان العاطفية ، ودون أن يربط بين هذه الأجزاء الباردة والواردة من الذاكرة حرارة الانفعال التي تصهر كل هذه الأجزاء ، وتخلع عليها روح الفنان ورويته للحياة طابعا مثاليا طفيفا على حدة تعبير كولردج .

إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة . وهذا الربط الذي يتولد عن العقلي أو المنطقي وحدهما هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني ، بل ويتنافى أصلا مع حقيقته وطبيعته .

فإذا كانت غاية الفنون أن تتماهى بالحقيقة وجها لوجه فإنها لا تفعل ذلك بالفكر وحده ، ذلك أن رؤية الفنان للحقيقة هي وليدة هذه الثنائية التي تحدثنا عنها سابقا ثنائية الروح والمادة ، وهي كذلك وليدة امتزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية ، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

من أجل ذلك قال كولردج : أن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق .

وهذا هو الفارق الأساسي بين الخيال والعلوم عند كولردج . فبينما يجمع العلوم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تعسفيا ، ويصبح عمل العلوم عندئذ ضربا من النشاط الذي يعتمد على العقل مجردا عن حالة الفنان

العاطفية، نمد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جهورية بين الإنسان والطبيعة . بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله . ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهز الشاعر هزا .

ولقد أوضح برجسون هذا الفارق بين الخيال والتوهم في كتابه « مصدر الاخلاق ومصدر الدين » وذلك عندما تحدث عما سمياه « بالانفعال الاصيل للفريد » فيقول :

« إن في استطاعة من يمارس فن الإنشاء الأدبي ، إن يتبين الفرق بين العمل حينما يترك شأنه ، وبينه حين يتوقف بنار الانفعال الاصيل للفريد الذي يولد من توافق بين المؤلف وموضوعه . أى من الحسدس .

ففي الحالة الأولى يكده الروح ويعمل ببرود ويجمع بين معانٍ تجري في ألفاظ منذ زمن طويل ، معانٍ يقدمها إليه المجتمع في حالة جمود وصلابة . أما في الحالة الثانية فيبدو أن المواد التي يقدمها العقل قد دخلت مقدما في عملية صهر وامتزاج ثم تصلبت بعد ذلك وتجمدت من جديد وأخذت شكل معاني يأتي بها الروح ذاته . وحينما تجده هذه المعاني ألفاظا موجودة فعلا تكفي للتعبير عنها فإن ذلك يعنى صدقة سعيدة لم يكن يحلم بها أحد . فالواقع هو أنه لابد لنا من أن نعين الصدقة غالبا ، وأن نلزم مدلول اللفظ أن يلائم الفكر أو المعنى . وفي هذه الحالة يكونه الجهد شاقا ، والنتيجة غير أكيدة ، إلا أن مثل هذه الحالات هي وحدها التي يحس فيها للروح أو يعتقد بأنه خلاق . ولا يبدأ الروح من عوامل كثيرة جاهزة يصل منها إلى وحدة مركبة لا يوجد فيها أكثر من تنسيق جديد للتقديم ، بل إن الروح ينتقل في خطوة واحدة إلى شيء يبدو في نفس الوقت واحدا وفريدا . شيء يسعى بعدئذ إلى الظهور

بقدر المستطاع في حدود التصورات الكثيرة المشتركة التي تقدم لنا سلفا في شكل الألفاظ ، (١) .

ولعل أبرز مثل يوضح لنا هذا ، الانفعال الأصيل للفريد ، الذي حددنا عنه برجسون في هذا النص السابق تلك الأبياب العظيمة التي تطل علينا بها قصيدة المتنبي المشهورة التي نظمها عقب تلقيه هدية من صديقه القديم سيف الدولة . وذلك بعد أن طالع بينها القطيعة ، وبعد أن تحول الشاعر عن صديقه الأمير على أثر تلك الجفوة التي فرقت بينهما أمدا ليس بالقصير : رحل فيه المتنبي إلى إلى مصر ، واتصل بكافور وطائ من صنوف التقييد والضغط والضيق ما كان . ثم ما كان من خيبة أمل المتنبي وما كان لها من تأثير في نفسيته ، فترك مصر بعد صراع نفسي أليم ، وذهب إلى بغداد وبلاد فارس وفي تلك الأثناء جاءته هدية صديقه القديم فأثارت في نفسه ما أثارت من ذكريات ، وأهاجت شجونها كانت كائنة في نفسه ، وحركت أحاسيسا جديدا في فترة من العمر كان المتنبي قد انتهى فيها إلى حال من الإشفاق بعد طول جهاد وكفاح لم يشعر شيئا ، إشفاق الشاعر على نفسه وإشفاقه على الغهر ، وإدراكه أن الحياة طالع بالمرء قصيرة محدودة مؤقتة ، وأنه قد كان من الخير ، نادامت الحياة على هذا النحو مجرد رحلة عابرة يقطعها الإنسان في هذا الوجود ، أن يعيها الإنسان على نحو آخر ، وإن تكون علاقاته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء ، وكأن إحساسا بالدم يقرض نفس الشاعر قرضا ، ويلبسه لسا ، عندما يحس بأن الحياة تسرع الخطى ، وأن كل شيء يمضي إلى الزوال

(١) الشعر والتأمل من ١٨٢ ١٨٣ .

وأن الخير والحب وحدهما الباقيات . وكأن لسان حاله يقول : ليت الذى كان لم يكن ، بل ليتنا كنا نستطيع أن نعيش الحياة مرة أخرى فتجذب ما وقعنا فيه من أخطاء . وتلافى ما كان يستبد بنا أحيانا من أهواء . فلما أكثر ما تباعد أهواؤنا ورغباتنا بيننا وبين إدراك الحقيقة المنطوية وراء مظاهر الحياة .

لأنها لحظة من اللحظات التى تهدأ فيها النفس بعد مراحل من النضال المثير مع الحياة فتجتمع لدى النفس ما تشمت من مشاعر ، وذلك عندما يستعرض الإنسان ما مضى من حياته ، ثم يلقي نظرة على هذا الحشد من الأحداث التى غاضها ولم يظفر منها بشئ . فنتقابه حالة من الأمل العميق .

ولعل هذه الهدية التى تلقاها المتنبي من صديقه الأمير بعد هذه القطعية الطويلة، وما تنطوى عليه من رمز لمحبة قديمة كامنة فى أعماق الرجلين أن تكون هى الشرارة التى فجرت هذا الانفصال فى نفس المتنبي ، وأتاح له لمشاعره أن تتركز وتتجمع فى هذه الرؤية الجديدة للحياة ، والتى نراها تنقشر فى المقطع الغزل من القصيدة حين يقول :

أنا أهوى وقلبك المتبول (١)	مالنا كلنا جوى رسول
غارمنى وخسان فيما يقول	كلنا عاد من بعثت إليها
ها ، وخانت قلوبهن المعقول (٢)	أفسدت بيننا الأمانات عينا

(١) الجوى أذى أصابه الجوى ، وهو داء فى الجوف . المتبول : الذى هببه الحسب

(٢) معنى خيانة القول هنا أنه المقل يقول لأدب الحياة . ويرى الرسول أن يقع فى

غرام ليس له ، وذلك عندما يغابه الهوى فينسى ما حمله من أمانة .

تفتنكي ما اشتكيت من طرب الشوق ق إليها والشوق حيث النحول (٧)
 وإذا خامر الهوى قلب صب فعليه لـكل عـين دليل (٢)
 زودينا من حسن وجهك ، ماذا م ، فحسن الوجوه حال تحول
 وصلينا نصلك في هذه الدنيا فان المقام فيها قليل
 من رآها بعينها شاقه القفا ن فيها كما تشوق الحول (٣)
 إن قريني أدمت بعد يـياض فحميد من الفناء الذبول (٤)

قد تقرأ هذه الأبيات ثم تتصور أن سرها لها وروعتها كامن في هذا الغزل الرقيق ، أو في عاطفة الحب الملهوبة التي تضيئ من أبيات هذه المقطوعة ، والتي تصور علاقة إنسان يحب امرأة لا يملك كل من رآها إلا أن يقع في غرامها ، حتى هذا الرسول الذي يرسله العاشق إلى حبيبته لا يستطيع أن يقاوم ما لا بد من وقوعه .

فما إن يقع نظر هذا الرسول على هذه الحبيبة حتى يفتنه حسنها ، ويملك عليه كل لـبه ، ويضطر رغما إلى إظهار الفيرة ، وإلى الخيانة فيحمل إليها من القول ما يغير قلب المرأة على صاحبها ، والذي يحمله على الخيانة أمر فرق إرادته ذلك هو فتنة هذه المرأة وسحرها . وإن يجدى مع هذا الرسول شيء من اللوم أو العقاب ، فهو رجل مغلوب على أمره أمام فتنة لا يستطيع لها دفعا ، فتنة سولت له خيانة صديقه . ولكم حاول هذا الرسول الذي ائتمنه صديقه

(١) الطرب : خفة عمدت عند الفرح والحزن . والشوق حيث النحول : أنه لم يكن

فاحلا لم يكن مهتافا .

العـب : الشديد الشوق

(٢) خامر : خالط

والحول : المتحولون

(٣) الصلطان : المقيون واحدهما قاطن

والفناء : فناء الرمح

(٤) أدم بضم الدال وفتحها : إذا شحب لونه وبغير .

فحملة رسالة إلى صاحبه أن يحافظ على الأمانة فلم يفلح ، ولكم حارل كذلك أن يخفى ما في نفسه من الحب فلم يسمع منه القوى ، فيبدو مذهولاً مشدوماً قد فضحه الحب واستول عليه وغلبه ، وأصبح عليه لكل عين دليل .

قد تقرأ هذه الآيات فتأخذك منها هذه اللفة الصادقة للتأبئة من قلب مهذوف بحب صاحبه ، وقد تروك منها البساطة ، وقد يفتك منها قدرة المتنبي الشارقة على إثارة انفعالك والتأثير فيك بما وهب من طاقة شعورية عالية استطاعت بحق أن توقفك أمام تجربة حية لإنسان يوقه الحب ، إنسان بلغه عنده العاطفة من التركيز والعمق درجة جعلتك تدبر بما في ألفاظ الشاعر وصورة من توقد وحرارة .

وقد تقرأ هذه الآيات فتقف عند جزئياتها وصياغتها ، وتفرس لكل بيت منها بل ولكل جملة بوقعها وشدة تأثيرها ، وقد تدرك هذه العلاقات الحية التي استعان بها المتنبي عندما أتى بالرسول وحمله الأمانة ، وجعله يفار منه ويقع في الحب ويخون صاحبه ويشتكي من طرب الشرق ما يشتكيه . ويجعل من هذا الرسول موضوعاً حياً قادراً على تصوير الصراع العاطفي في نفس الشاعر ، وعلى إحاطة محبوبته بهالة من التأثير بالغة الحد . وعلى بيان حافى أعماقه من شوق لها ، وما يعاينيه من لفظة تكاد تبلغ حد الإشفاق والخوف من أن يفلك الزمام من يده حين ينشد صاحبه أن تزوده بحملها قبل أن يتبدل حملها ويحول ، وقبل أن تذهب الدنيا ، فإن المقام فيها قاييل والرحلة عنها قريبة .

أقول قد تقرأ هذه الآيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنساني الذي يتمثل في قصة حب جمع لك الشاعر فيها جملة من العناصر ، واختار لك فيها

من وسائل الصياغة وما أشاع فيك تلك العاطفة وآثار فيك هذا الانفعال ، وأنت بحق في أن يبلغ بك الشاعر هذه الدرجة من الصدق ، وقد يكون لك العذر حين تقف عند هذا المقطع الغزلي فتعيقه بكل وجدانك . ولكنك مخطيء أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما في هذا المطلع الغزلي من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانية وحدها ، أو لهذه العاطفة المغلفة المركزة العميقة التي قلما تلوح كاذبة .

نعم ، أنت مخطيء إذا وقعت في فهمك لهذه القطعة عند هذه الحدود . وليس من شك في أنك تظلم المتنبي أبلغ الظلم إذا قصرت ما في الأبيات السابقة من روعة عند حدود الفهم المباشر ، أو قل عند حدود تلك الأنغام الحلوة المنبعشة من هذا الغزل الصادق . ذلك أن في أبيات تلك المقطوعة ما يتجاوز حدود هذه الحادثة بين الشاعر وصاحبه ، إذا صحت ، وفيها ما ينتقل بك إلى جوار نفس آخر ، وإلى تأثير أبعد من تأثير عاشق يبت لواعجه أو شوقه أو حنينه إلى محبوبته .

إننا هنا في هذه الأبيات بالذات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة ، ويخلع على الحادثة التي أمامه ما في أعماقه من رؤية للحياة . فليس الأمر أمر صديقة يحبها أو تحبه ، وليس الأمر أمر رسول يحمل عنه الأمانة فيخونها ، وليس الأمر أمر لهفة وشوق وإشفاق من زوال العلاقة أو ضياعها أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عشيقته ما يريد . وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة ، نظرة أبعد مدى من نظرة المحب العاشق ، إنها عاطفة رجل أدرك للحظة واحدة أن كل ما كان له من ماض في الحياة قد ضاع في غير ثمرة ، وأن الباقي لديه من العمر أقل بكثير مما ذهب ، وأن

ليس أمام الإنسان في موقف كهذا إلا أن يتمسك بما بقي له من حياة فيعيشه بفلسفة جديدة وبروح هاشقة مقسحة محبة. ومن ثم ترى هذا الإحساس بالمرارة والآسى، وترى هذه الرغبة في تلافى ما فات، وترى لهفة إلى الحب حب الناس جميعا. فلو أدرك الناس هذه الحياة ورأوها بعينها، وعرفوها على حقيقتها لأحب بعضهم بعضا ولهاقنا فيها القاطن المقيم لقلة مقامه، كما يشوقنا الطاعن المرتحل فهي حياة طابرة كأنها الحلم.

هذه هي حقيقة الشعور الذى كان يعيشه المتنبي عندما صدر عن هذه الأبيات. وهذا الشعور هو الذى يفسر القطعة الغزلية كلها فيلونها بلون هذا الإحساس ويضفى عليها رؤية الشاعر للحياة وفكرته عنها. وزرعة المتنبي هنا هي في قدرته على أن يجعل هذا الشعور يسيطر على أبيات المقطع الغزلى كله ويطبعه بطابعه، بحيث أصبح هذا الطابع المثالى الطفيف على حد قول كولردج هو الذى يخلعه الشاعر على الكل.

وإذا كان المتنبي قد صور في هذه القطعة امرأة يحبها، واستعان في سبيل ذلك بجملة من العناصر والأحداث، وأفاض ما أفاض من مشاعر الحنان والشوق، فإن ذلك كله على روعته وحسن أدهائه كان بمثابة المشروبات وفوايح الشببية، على أن الشيء الأخير الذى يغمرك عند انقائك من قراءة الأبيات ليس إلا هذا الطابع المثالى الذى يخلعه الشاعر على الكل حين يريك مرقفه من الحياة، وحين ينتشر هذا الموقف في جميع أجزاء القطعة كلها فيلونها بلون معين بحيث تذوب فيه قصة الحب فلا تظهر إلا من بعيد.

وهكذا ترى أن المتنبي لم يجمع في هذه القطعة بين أجزاء باردة أو بين معان تجري في الفاظ، وترددها الذاكرة من حافظتها أو ما اخترعته من الماضي.

ولأنها هي مواد دخلت في عملية صهر وامتزاج في ذات المتنبي وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد تابع من موقف الشاعر ورؤيته للحياة في تلك اللحظة التي تلقى فيها هدية صديقه القديم .

مثل هذا الشعر هو وليد ملكة الخيال وهو الذي يشعر فيه القارئ بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلان في العمل الفني كله ومسيطران عليه . أما الشعر الذي لا نحس فيه إلا بهزئيات محدودة متناثرة جعماً الشاعر ورصها الواحدة منها بهوار الأخرى فهو شعر وليد التوهم شعر خال من العاطفة ، هو أقرب إلى التصوير الخارجى للشيء منه إلى الخلق النابع من باطن الفنان .

ولعله من الأوفق بنا أن نضرب مثلاً آخر لهذا النوع من الشعر الذي يعوزه الامتزاج الحقيقي بين قلب الفنان وعقله ، والذي لم يستطع الشاعر فيه أن يصير جزئيات موضوعه في بوقعة خياله فيخلق منها شكلاً عضوياً حياً حتى يمكننا أن نميز في وضوح بين الشعر الصادر من الخيال والشعر الصادر من التوهم . فخذ مثلاً لذلك القصيدة شوقي التي يصور بها قصر دأنس الوجود ، وحاول أن تتعمق الإحساس المنظوى وراء كل صورة من صور الأبيات الأولى في هذه القصيدة . وتأمل هل ترى من خلالها إحساساً واحداً متغلغلاً في الأبيات ؟ وهل استطاع الشاعر أن يخلق على الموضوع الذي أحاطه روحاً تنتشر في كل بيت من أبيات القصيدة بحيث يلد كل سطر السطر الذي يليه ، وترتبط كل صورة بأختها ارتباطاً حياً ، وبدرجة يصعب معها فصل سطر من هذه المخطوط عن الآخر أو تنحيه كلمة عن التي تليها ؟

بقول شوقي :

أيها المنتحى بأسوان دارا
كالثرى تريد أن تنفضا
اخلع النمل واخفض الطرف واخشع
لا تحاول من آية الدهر غضا
قف بتلك القصور في اليم غرقى
ممسكا ببعضها من الدهر بعضا
كمذاوى أخفين في الماء بعضا
ساجيات به وأبدن بعضا

يخاطب شوقي بهذه الأبيات الرئيس روزفلت الذى جاء من بلاده ليزور
هذا الأثر القرونى الخالد أقصر أنس الوجود . وهو كما نعلم قصر قائم فى وسط
النيل تنغمر أجزاء منه فى الماء وتطفو أجزاء أخرى فوق سطحه وعلى رغم
روعة البناء وأصالته وخلوده فقد تأثرت بعض جوانبه من فعل الزمن فتقطعت
بعض أوصاله ، ومع ذلك فهو ما زال يحتفظ بجلال القدم ومهابة .

وقد أشار شوقي فى البيت الأول إلى شيء من روعة هذا البناء وشموخه
وجاه ودقة صنعه عندما صور به بالثرى ، كما أشاع أيضا إحساسا بالاشفاق على
هذا الأثر الخالد من السقوط ، فهو لم يسلم على رغم خلوده من فعل الزمن الذى
لم يشأ أن يتركه معافى ، فقد ظهرت عليه آثار الشيخوخة ، ودب فيه شيء من فناء
حتى ليوشك أن يتداعى . على أنه على الرغم من هذا كله ما زال متناسكا يقف
على قدميه فى روعة وفى كلمتى انقضاء الثرى ما يدل على هذا كله ، فقد جمعت
الكلمتان بين الإحساس بالخلود والروعة والجلال ، وبين الإشفاق بما عساه أن
يصيب هذا الأثر من تضعضع أو زوال .

حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا الشاعر ، وقد تملكته هيبة الأثر وجلاله وقدسيته ، يهيب بكل من يقترب منه أن يتطهر قبل أن يطأ بقدمه أرض هذا المسكان ، وأن يستقبله كما تستقبل الأماكن المقدسة بمحصد طاهر وقلب خاشع ، وأن يحتشم ويلتزم الوقار ، ويأخذ سميت المتعبد ، بل سميت المائل أمام عبقرية من تلك العبقریات الخارقة التى ترغمك على احترامها مهما بدت عليها من علامات القدم أو آثار البلى . وكأنى بالهاشهرنا يخشى أن يخامرك الفلك فى عظمة هذا البناء حين تقع عينك على بعض ما تأكل من أجسامه . وكأنى به يخشى أن يدعوك هذا إلى الاستهانة بأمر هذا الأثر العظيم ، وما ينطوى عليه من رمز لعظمة الإنسان وخلوده ، فتهلك عن مثل هذا الخطر بما استخدمه من أسلوب النهى المنطوى على التحذير فى الشطر الثانى من هذا البيت حين يقول :

اخلع النمل واخضع الطرف واخضع لاثناحول من آية الدهر غضا

والى هنا نستطيع أن نفهم شيئا عن الوحدة فى الإحساس بين البيت الاول والثانى كما نستطيع أن ندرك ما ينطوى عليه رؤية شوق لهذا الأثر العظيم من هذين البيتين ، فهى رؤية تبرز فيها عاطفة الإشفاق بمهاجر الإجلال والإكبار .

على أن هذه الرؤيا المحددة الواضحة فى البيتين الاولين لم تشأ إلا أن تتهز ويصيدها التخاضل والتفكك فيما جاء بعده هذين البيتين من صور . ففي البيت الثالث ينة لك الشاعر إلى موقف جديد حين يجعلك أمام مشهد من الغرق يمسك بعضهم من الذعر بعضا فإذا بك فجأة تنتقل إلى حال من الشعور بالفرع والخوف حين ترى أمامك فى اليم غرقى يصارعون الموت ويتمسكون بالحياة ، ولكنهم مع ذلك غرقى يعانون من ذلك الشعور باليأس الذى ينتاب الإنسان

في تلك اللحظة الحاسمة التي تفصل بين الحياة والموت .

وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمرارا للإحساس الأول الذي واجهنا في البيت الأولين ، وعلى الأخص في صورة الثريا التي تريد أن تنقض ولكن الذي أفسد الشيء كله ، وأبان عن زيف الإحساس ، وكشف لنا عن اهتزاز الرؤية ، وأثبت أن شوقى لم يكن في الحقيقة صادقا في أن يطلع على الظاهرة التي أمامه وحدة متجانسة من الإحساس تهدف مع تعدد الصور إلى استجلاء موقف نفسى محدد من هذا الأثر الذي يصوره . ذلك أننا ، ونحن مارلنا أمام صورة الفرق الذين يمسك بعضهم من الذعر بعضا ، والذين هم في حالة بين الحياة والموت ، نرى أنفسنا أمام مشهد من العذاري السابحات الفاتنات يخفين في الماء بعضاً سابحات به ويبدن بعضا . وإذا القارئ منظر - أراد أو لم يرد - أن تهتز أمام عينيه الرؤية وأن يختلط عليه الأمر . فنحن لم نكد ننتهى من الإحساس بالفزع لمؤلاء الفرق حتى يغمرنا إحساس من نوع آخر ، إحساس بهجة الحياة وشبابها ، بل وبذوق من النبض الحى الذى تستيقظ فيه الروح والجسد معا .

وليس الذى أفسد المعنى وأساء إلى الصورة الكلية مجرد هذا التناقض في العاطفة أو الإحساس . فرب القصيدة تبدو لأول قراءة وقد تناقضت فيها العواطف وتعددت المفاهيم ، فإذا أُنعت أعدت قراءة هذه القصيدة مرة ومرة أحسست بأن هذه العواطف للتعدده تتجمع في إبراز موقف كلى موحد . فقد تبدو بعض القصائد القارية العادى الذى لا يتعمق أبعدا من الشيء ، أو الذى يكفى بالظاهر من المعنى أنها قصائد ذات مغزى طافى معين : كأن تكون العاطفة التي ينتهى إليها القارئ عاطفة تفاؤل بالحياة مثلا ، فإذا أعاد تأمل

هذه القصائد أحس أن المغزى الحقيقي ليس هو التناول بالحياة وإنما هو التهاؤم بها : والمرجع في هذا كله إلى القراءة الصحيحة للشعر حتى يمسك القارئ بخيط الانفعال السائد في القصيدة المسيطر عليها .

نقول ليس الذي أفهمه المعنى عند شوقي مجرد هذا التناقض بين عاطفتين . فقد يستعرض أحد القراء فيقول: أين هذا التناقض الذي تزعمه ؟ وأى شئ يعرض شوقي حين يرى قصور أنس الوجود غرقى ويراهما في نفس اللحظة عذارى ، ما دام الشاعر يحدثنا منذ البداية عن التناقض القائم بين شباب هذه القصور وبين شيخوختها ، أو بين ما فيها من فناء وحياة : فناء الزوال الذي يوشك أن يصيب هذا القصر ، وشباب الفن الذي مازال يحمل نبض الحياة في هذه الأعمار الخالدة .

وقد كان يمكن لمثل هذا الاعتراض أن تكون له وجاهته لو أن شوقي نجح في أن يلتقي بين أيدينا بجملة من الصور ثم يجمع بينها في خيط واحد . ولكن الذي حدث أننا لم نكد نفق عند مشهد يثير الحسوف والفرع ، ولم تكذب تستقر هذه العاطفة في نفوسنا حتى ارتفعنا ونحن ما زلنا واقفين أمام المشهد ذاته وأبدلها بأخرى

وأبدلها بأخرى متناقضة تماما . إذ كيف يمكن للقصور أن تكون غرقى في حالة ذعر وصراع مع الموت وهي في الوقت ذاته عذارى رشيقات مليئات بالفتنة ونابضات بحيوية كلها ربيع وشباب . وإذا كان هدف شوقي أن يجمع لك بين الشيخوخة والشباب . شيخوخة الأثر وشباب الغد لكان الأولى به أن يلجأ إلى صورة أخرى غير صورة الفرقى الذين يصارعون الموت ، لأن مثل هذه الصورة لا تنشر في النفس صورة الفناء ، وإنما تبعث في النفس الإحساس

بالذعر والخوف والفرع وفرق كبير بين عاطفه الذعر وعاطفة الإحساس
بالغناء.

مثل هذه الصور التي تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسها ،
وتتناقض مع إخوانها ، ولا تحمل ما تحمله سائر الصور في القصيدة من مشاعر
الفنان وروايته للحياة هي صور مفككة وليدة التوهم ، وهي جزئيات حسية متقطعة
خالية من الروح الذي يوحد بين أجزائها .

مثل هذا اللون من الشعر يفضحه ويكشف عن زيفه خلوه من العاطفة ، لأنه
كثيرا ما ينفصل فيه العالم الخارجى عن العالم الداخلى للشاعر ، فتبدو اللغة التي
يستخدمها الفنان وكأنها مجرد أداة لوصف العالم الخارجى كما هو واقع لا يكاد دور
في نفس الفنان . وعندئذ تتحول اللغة عن وظيفتها الأساسية في الفن وتصبح
مجرد إشارة إلى الشيء الذي يصفه الشاعر . وإذا انتهى الشاعر فى لغته وتصويره
الى هذه النهاية فأقل ما ينبغى له ألا يدعى لنفسه أنه شاعر لأنه إذا أراد أن
يسلك سبيل الفن فلا بد أن يستخدم اللغة للتعبير عما يختلج فى نفسه من داخل .
أما إذا اكتفى الشاعر بعمل اللغة مجرد أداة لتصوير ما هو كائن فى عالم الأشياء
دون أن يفعل بما يدور فى نفسه ، فإن أقل ما يستحقه مثل هذا الشاعر من الوصف
أن يوصم بالفلاس العاطفة وانعدامها ، وأن ليس لديه ما يخلد على العالم الخارجى .
عندئذ سوف نرى مثل هذا الشاعر مضطرا إلى أن ياجأ إلى جمع هذه الجزئيات
الباردة الخالية من العاطفة فى تصويره على نحو ما رأينا فى الصورتين
من شعر شوقي ، وعلى نحو ما نرى فى كثير من شعر الطبيعة الخالى من
الإحساس . أنظر إلى ما جاء فى وصف حافظ إبراهيم للنيل فى هذه الآيات :

والتيـل مرآة قنفس في صحيفتها النسيم
سلب السماء نجومها فهور بالمشة عموم
نشرت عليه غلالة بيضاء حاكها الغيوم
شفف لاعيقا سوى ما شابه منها الاديم

فهو تصوير أقرب ما يكون إلى نقل المفهد بصورة مفككة وفي غير انفعال
صادق . وانظر إلى قول البهاء زهير يصف روضة .

والطل في أغصانه يحكي عقودا في ترائب
وتفتحت أزهاره فتأرجحت من كل جانب
وبدا على دوحاته ثمر كأذ ناب الثعالب
وكأنما آصماله ذمب على الأوراق ذائب

فإذا أتت تتبععت صورة هذه المقطعة لم تجد ما يجاوز هذه العلاقات الجزئية
التي أوجدها الشاعر بين المعبه والمهيد به ، ولم تظفر بأكثر من الممارسة في عقد
للمشاكله المادية بين ثمر للشجر وأذ ناب الثعالب ، أو بين الطل على الأغصان
والمقود على الصدور ، أو بين ما ينثره الاصيل من شعاع وبين الذهب الذائب
على الأوراق فإذا أردت أن تتحقق نفس الفنان ورؤيته الداخلية وما يريد أن
يخضعه على المنظر الذي أمامه من عاطفة نابغة من ذاته لم تجد شيئا . وإذا أمتعت
أردت أن تكشف عن وحدة عاطفية أو شعورية ترى في أبيات المقطعة وتلوونها
بلون واحد فسيطول بك البحث دون جدوى .

وإن هذا من شعر خليل مطران الذي أحسن يوما بما ينطوى عليه الصيف
في الصعيد من سأم وضجر ، وما يخضعه على النفوس في بعض المعطيات من
الكلال والإعياء ، وما ينثره في الناس من هود حق لترى كل شيء جاسدا

يخيم عليه الخمول والنعاس . انتشر هذا الإحساس في كل شيء تقع عليه عين
الشاعر : في الرمال والحقول وصفحة المياه في النيل ، فجاءت هذه الأبيات
التي تحمل لحظة إحساس واحدة تفساب في القصيدة كلمات وصوراً وتوقفك أمام
نفس تنقل اليك ما يدور في داخلها لا ما يقع خارجها . يقول مطران :

أر قد الصيف في الصعيد لظاه	فأجف الحقول والآجاما
وغدا الناس بين جو كثيف	مترد من الغبار غماما
وفلاة كأنما الرمل فيها	شرر من لمعة واضطراما
وكأن المياه في النيل تجري	بخطى أبطأت ونهر تعامى
شبه ذوب الرصاص في الكير يطنى	فاذا ما طغى برفق قرامى
وعرا الأعين الكلال ، فأنى	نظرت حمرة رأت وقتاماً
وكأن النعاس في عصب الأرض	تمشى فكل مذهب نساما
وكان الدير التي صنعتها	أمة القبط متعبات قياما

فانظر كيف استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يجمع لك بين هذه
الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة ، وكيف استطاعت كل جزئية منها أن
تضيف إلى سابقتها إحساس الشاعر بما يخلمه لظى الصيف وناره المحرقة
على الموجودات والكائنات من روج الضجر والسم ، ومن حياة همه كل ما
فيها وروحاً ووجه إعياء وتخدر ، فأصبح كل شيء جسامداً يتحرك في تناقل
وبطء . فما هو النيل نفسه قد أصبح شرياناً لا يفيض من شدة الحر وقسوة
الحر الذي لا يكتفى بمساقفه من حرارة بل ينتشر مع الحرارة غبار كسائه الغيم .
ثم انظر إلى عصب الأرض وقد تخدر فإذا هذا الحذر يسرى في جميع الأحياء
فيخيم النعاس على كل من يدب على الأرض . بل لقد انتقل هذا كله إلى

الرسوم التي صنعها قدماء المصريين فبدت هي الأخرى وقد طفح بها الكيل تكاد
تتعلق بالعكوى من الكلال والملل .

ومكدا ترى أن جميع أبيات القصيدة قد تضافت على خلق جو خاص،
واستطاعت بكلمايتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسي . وأنها
بهذا لم تقف عند حد نقل العالم الخارجي وحده ، بل استطاعت أن تخرج ما في
خارج الشاعر من واقع بما يعتلج في نفسه من انفعال .

وبعد فلعلنا أن نكون ، بما قدمناه إليك من نماذج شعرية من المتين وشوقي
وحافظ ومطران قد أو ضحنا الفرق الكبير بين نوعين من الشعر : شعر يصدر
عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر
موحد الفكرة والصورة والإحساس ، وإذا العمل الفني كله تصوير لموقف
نفسى موحد، أو لحظة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود للشاعر مصبوحا
بلونه نفسه . خذ مثلا عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل
يكون مدفه مجرد تذكيرك بالغروب العادى الذى تعرفه أو الذى اعتدت أن
تعاينه كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذى ينبع من ذاته هو والذى تخلقه
ويشتهى أن تختلف فى ألوانها عن ريشة أى فنان آخر . فإذا كان إيليا أبو ماضي قد
صور لك لحظة الغروب بقوله :

السحب تركض فى الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصية الجبين
والبحر صاج صامع فيه خشوع الزاهدين
لكنما عينك باهتان فى الأفق البعيد
سلى ! بماذا تفكرين ؟
سلى ! بماذا تحلين ؟

فهو لم يفكر لحظة في أن ينقل إليك مشهد الغروب كما يترأى أمام أى إنسان ، وإنما أراد أن يصور لك لحظة غروب خاصة بالشاعر وحده فهذه السحب المتقطعة المنتشرة فى الأفق ، وهذه الشمس المخفية وراء هذه القطع المتناثرة من السحب ، وهذا البحر الممتد أمام الشاعر قد حملت فى طياتها ألوانا نفسية معينة وذلك لما أضفاه الشاعر عليها من إحساس داخلى . فالسحب ليست مجرد سحب وإنما هى سحب تركض ركض الخائفين ، والشمس لم تعد شمسا وإنما هى صفراء سقيمة معصوبة الجبين فى حال من الذبول والمرض ، والبحر ساكن صامت فى حال من الخشوع والزهدي . ثم هناك أخيرا عينان باهتان تنظران إلى الأفق فى حال من شرود الذهن وضياح الأمل .

فن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة فى هذه المقطعة أن هدف الشاعر هو تصوير الغروب كما نشاهده فى الواقع . إن كل ما عرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هذا الإحساس بالزوال والفناء كأننا أمام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة . إننا أمام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلغظ أنفاسه الأخيرة ، فالموقف موقف كآبة و رهبة وخوف وزهد فى الحياة .

ولست مهمتنا أمام هذا المشهد الذى صورده الشاعر أن نرجع مافيه إلى الواقع وإنما مهمتنا أن نستكشف ما انعكس على هذه الظاهرة الطبيعية من موقف الشاعر وروية الجديدة للغروب . وإذا كان للخيال أثر فى هذا الشعر ، وإذا كان له دور يقوم به فإيما يتركز هذا الأثر وهذا الدور فى تلك القوة الحيوية التى جمعت من هذه الصور عملا تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقفة الشاعر لإزاء الغروب . وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده .

أما الشعر الذي يصدر عن التوهم فهو صور وأفكار ، ولكنها صور وأفكار متفرقة مفككة تتكون من جزئيات باردة لا عاطفة فيها . تنفصل فيها الصورة عن الأخرى وتستقل بنفسها . قد يتحقق فيما بينها تناسب فكري أو منطقي ، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف ، وبراعة الشاعر ومهارته في مثل هذا اللون من الشعر لا تنمى ما يقدمه قانون تداعى المعانى وما تسعنه الذاكرة حين يستدعى الشبيه شبيهه إلى الذهن ، أو حين يقترن في خبرة الشاعر شيئان لهما سبب من الأسباب في ربط هذان الشئان أحدهما بالآخر ، بحيث إذا عرض للشاعر أحدهما وثب الآخر إلى ذهنه فوراً (١) . ومثل هذه الاشياء التي تتداعى إلى الذهن لا نستطيع وحدها أن نؤلف فناً ، لأنها تكون مفتقدة لأهم عنصر في الفن وهو خلق هذا الجو المثالي الذي يخلعه الشاعر على الكل .

وإذا أردت مثالا أخيراً لهذا اللون من الشعر فأليك هذه الأبيات التي يصور فيها الشاعر أبو الفتح محمود بن الحسين المنوفي عام ٥٣٥ هـ روضاً ويقول فيها :

وروض عن صنيع الغيث راض	كما رضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسمنه صبوها	أتم له الصنيعة في الغبوق
كأن الطل منتثراً عليه	بقايا الدمع في الخلد المهدوق
كأن غصونة سقيت رحمة	فما سكت ليس شراب الرحيق
يذكرني بنفسه بقايا	صنيع اللطم في الوجه الرقيق

فأقارن هذه الأبيات بحمد نفسه في البيتين الأولين أمام إحساس بالرضا والسعادة ، فلقاء الغيث بالروض لقاء يفيض بالمودة والحب ، وهو أشبه بلقاء

(١) اقرأ نحمدك قانون تداعى المعانى للدكتور زكي نجيب محمود في كتابه فلسفه وفن ص ٩٩ .

الصديقين : لقساء يتم في الصباح وآخر يتم في المساء ، وكلاهما يحمل إحساس
الفرحة والغبطة . كما يحمل بائنا إلى جوار نفسيا مهينا بخلافه المعاصر على الروض المنتعش
نضرة وجبوية .

وكان الطبيعي أن يستقر هذا الجو سائدا في الآيات كلها، إلا أننا ما نكاد
نصل إلى البيت الثالث حتى ندرك سيطرة الصور الحكاية والولع بمجرد العلاقات
الجزئية بين المهبة والمهبة به . فصور الطل المنتثر على الروض ذكرت المعاصر
بالدموع التي تشاكل العال هيئة ولونا، فجاءت صور الدمع المنحدر على خند المهوق؟
وهل تستقيم صورة الدمع على خند المشوق وما تحمله من إيماءات الحزن والهمزة
والحنين والنوابع على الحبيب الغائب مع الصورة العامة التي يريد الشاعر أن
يخلعها على الروض كله ، وهي فيما يبدو من آياته صور الروض المنتعش
الفرح الذي يهتز طربا ، والتي ترقص غصونه ونميس كأنها سقيت شرابا ؟
ثم هل يتلام الإحساس الصادر من صور الروض الذي يرقص من المنفوعة
مع الإحساس الصادر من صورة روض تفتش قوة به دموع وجل متوجع
محزون ، ثم ما هذا العظم الذي فراه في البيت الأخير ؟ وهل يليق بشاعر في
مقام كهذا يتحدث عن روعة الروض وانطلاقه ، وما في أغصانه من نضرة
ورقص أن يصف زهر البنفسج بالآثر الذي يتركه العظم على الوجه الرقيق ؟
وهل يمكن لهذا الآثر مهما كان دقيقا في إعطاء الصورة التي يريد لها لوهرة
البنفسج أن يؤدي ما يريده الشاعر بعد أن أوقفنا أمام مهبدا امرأة مفجوعة
تلطم خديها بيديها ؟ ثم كيف تستقيم السعادة التي بعثها الضيق في الروض
والنشوة التي سرت في أوصاله عندما شرب من الرحيق المسكر فرقص مع

صورة الحزن الذى تبخته دموع المشتاق المفتقد لحبيبه ، أو المرأة المفجوعة التى تلعن الخدين؟ ثم ما الذى حساه أن ينتهى إليه القارئ من إحساس أو موقف إزاء هذا الروض الذى يصوره الشاعر إذا ما وجد نفسه يضطرب بين مشاعر متباينة وصور متعارضة وبين أبيات يفصل للواحد منها عن الآخر على هذا النحو المتناقض ؟ .

أليس الهدف الواضح من هذا التصوير هو الولوج بالعلاقات الشكلية والتسجيل لمدرجات حسية جزئية تغف فيها مهارة الشاعر أو براعته عند عقد المشاكلة والمحاكاة بين شيئين يستدعى أحدهما شبيهه إلى الذهن ، ثم ليست النتيجة الأخيرة هى ضرب من الصنعة الشكلية التى تتم بصياغة كل بيت على حدة دون أن يكون لدى الشاعر وعى كامل بالموضوع الذى يصوره ، الأمر الذى جعل أبياته كلها تفقد العاطفة الواحدة التى تصبغ الصور كلها والتى تتعاون على إبراز رؤية الشاعر للروض ؟ إن صورة الروض فى هذا الشعر الذى بين أيدينا صورة مهروزة لأنها لم تختلط بروح الشاعر وإنما ظل الروض فيها مخفيا بوجوده للموضوع المحدد خارج نطاق الذات . وهذا هو الذى جعلها تفقد عنصر الخيال الذى من أهم خصائصه السيطرة الكاملة على الالفاظ والصور بحيث تصبح الطاهرة الطبيعية التى يصورها الشاعر جزءا لا يتجزأ من ذاته ، وحتى لا نكون الصور فى القصيدة صورا مقصورة لذاتها ، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز أو الاستعارة أو التشبيه من أجل الزخرف أو التجميل ، فليست مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تصنف حقيقة نفسية جديدة ، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذى يصوره

وبعد العمل هذا المثال الذى سقناه آنفا أن يكون قد أوضح القسرق بين
شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم ، ولعله أن يكون قد استطاع بعد
تحليله أن يحدد الفرق بين نوعين من الشعر أحدهما يجمع لك بين جزئيات باردة
جامدة جمعا تعسفيا خاليا من العاطفة التى تربط بين الافكار والصور
والموضوعات الجزئية داخل القصيدة ، وبين شعر يمزج فيه القلب بالعقل
والعاطفة بالإرادة ، وتتوحد فيه صور القصيدة وتربط ، وتنشط ملكة الخيال
فتتمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة . ومن
إضافة موقف عاطفى موحد على العمل الفنى كله .

الخيال ووحدة العمل الفني

ومنا نصل في دراستنا إلى الموضوع الثالث من الموضوعات الرئيسية التي تتصل بنظرية الخيال عند كولردج . فقد كان الموضوع الأول كما عرفنا هو موضوع الفرق بين الخيال الأول والخيال الثانوي ، وكان الموضوع الثاني هو موضوع الفرق بين الخيال والتوهم ، أما الآن فإننا نريد أن نستوضح قدرة الخيال على تحقيق الوحدة المعنوية في العمل الفني .

ويمكن بنا في هذا المجال أن نسترجع كلمات كولردج الخاصة بهذه الوحدة والتي تضمنها تعريفه السابق عن الخيال . يقول كولردج :

« الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في التفصيصة) فيحقق الوحدة فيهما بينما بطريقة أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية الملك لير ، للمعكسبر . ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالمعزوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة ، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن . ففي صور نحاتها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجد ما تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء . إذ نجد أنه يصفها وصفاً بطيئاً شئياً - تلو العنقاء - بأسلوب يخلو من العاطفة .

ولعلنا نستطيع من قراءة النص السابق أن ندرك إلى أي حد ربط كولردج بين ماكنة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني ، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة العمل بدون خيال كالا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة .

والوحدة التي يعنيها كولردج هنا والتي تتضح من كلماته هي وحدة الشعور أو للعاطفة أو الإحساس ، ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس ؟ لعلنا مازال نذكر ما قلناه في الفصول السابقة ونحن بصدد حديثنا عن طبيعة الخلق الفني بأن الفن أثر من آثار الخيال .

واللنا نذكر أننا أدركنا من هذه الجملة أن كل ما يدخل العمل الفني من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلل عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله في العمل الفني ، وأن ينصهر انصهارا تاما في ذات الفنان ، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئا آخر جديدا يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئا من صفات الأجزاء الأخرى ، ويمتزج كل جزء شيئا من ذاته أو طبيعته فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى . وإذا كان كل عنصر من هذه العناصر سوف يتخلل عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل أن يدخل في العمل الفني فإنه سوف يستبقى مع هذا التخلل أثره الكامل . ولكن أثره الكامل هذا لن يكون أثرا مستقلا بل هو أثر الجزء في الكل وأثر الكل في الجزء .

وللنا بحاجة إلى أن نعود مرة أخرى إلى التمهيد الذي سبقناه سابقا عندما

نفينا أن تكون للفكرة قيمة بذاتها أو لذاتها ، وعندما قلنا إن الفكرة تتحلل بكاملها في التصور ، كالتحلال قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه ، وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يمتزج عليها في صورة قطعة من السكر . وكذلك الفكرة التي اختفت ، وأصبحت بكاملها تصورا لم يعد من الممكن التقاطها في صورة فكرة ؛ اللهم إلا إذا استطعنا أن نستخرج قطعة من السكر بعد أن ذابت في كوب الماء . إن الفكرة لم تبق فكرة وإنما هي علاقة لمبدأ الوحدة الذي لم كتشفه بعد ولكنه موجود في الصورة الفنية ، (١) .

وما يقال عن الفكرة هنا يقال عن سائر أجزاء العمل الفني ، فلا يقتصر القول في تحكم الكل في قيمة الجزء على الفكرة وحدها بل يتجاوزها إلى غيرها إلى كل شيء يمثل جزءا في العمل الفني ، يتجاوزها إلى الألفاظ ، والصور ، والمفاهيم العقلية ، والموضوع أيا كان نوعه سياسة أو اجتماعا أو أخلاقا . وللموسيقى سواء أكانت موسيقى الوزن أو الإيقاع أو الكلمات وأصواتها أو نبرات الاتصال .

ولكن بقي أن نقسم لماذا حرض كولردج عند تعريفه الوحدة بأن يحملها وحدة الإحساس أو الصورة ؟ فقد قال : « إن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر » . لماذا اختار كولردج الإحساس والصورة من دون سائر أجزاء العمل الفني ؟ لماذا لم يقل وحدة الموضوع أو الفكرة أو الموسيقى مثلا ، ولما كان

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٤٤ ، ٤٤ ، ٤٤ .

وحدة الإحساس والصورة عنده هي التي تمثل الوحدة العضوية في العمل الفني ؟ والإجابة على هذا في بساطة هي أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته الخيالية ، ولن نخالو صورة خيالية من العاطفة ، ولأن التجربة الشعورية هي التي تمنح الفن وحدته . ومع ذلك فقد أجبنا كروثشه على هذه الاسئلة إجابة شافية بقوله :

« إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس أن يكون حدسا حقا إلا لانه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هي التي تضيء على الفن ما في الرمز من خفة هوائية : تشرف محصور في دائرة تصور : ذاك هو الفن . وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور : ولا يكون التصور إلا بالتشوف وما نوجب به في الآثار الفنية المسقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية ، وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماثل والرحابة . وما نكرمه في الآثار الواثقة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، تراها تتعند بعضها فوق بعض ، أو يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم ترمي المواقف ينظمها في وحدة معينة ، فيستعمل لهذا الغرض تصميميا مجبأ ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفيا خارجا عن نطاق الفن ، وإذا بآثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظنتنا ، لأننا لا تراها تتعذر من حالة نفسية ، ولا تنفأ عن باعث بالذات ، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب . ولبت شعري ما هي

أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ، ما عسى أن يكون من شخصية تنزع من جوهها وشخصياتها المحيطة بها لتنتقل إلى جو آخر ، لا أبلغ في هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التي كانت في أول الأمر قاعدت الرومان والمكان الحار جيتين ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة ، الفعل ، ثم انتهت أخيراً إلى وحدة ، الاهتمام ، الذي يستثير فكر الشاعر . أى المثل الأعلى الذي يحرك نفسه ، ولا أبلغ في هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التي تصفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيين ، اذ تؤدي إلى إنكار الفن الذي يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة ، أو الفن الذي يستعين بالوضوح السطحي والمخطط الصحيح في الظاهر ، والتعبير الدقيق في الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفني والعاطفة الملهمة التي تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز . وقد أصبحت اليوم في عداد الأفكار الدارجة هي أن ، كل الفنون موسيقى ، إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية ، مستمعين العصور التي تبنى بناء آلياً أو ترسفت في أفعال واقعية . وهناك فكرة أخرى . لا تقل عن هذه شهرة . ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري . وقد أصابها الحسن الحظ أو لسوءه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة هامة . هي أن ، كل منظر حالة نفسية ، وتلك حقيقة لا شك فيها . لا لأن المنظر منظر بل لأن للمنظر من الفن ، .

فالحديث لا يكون إذن إلا حديثاً غنائياً . ليس الغنائية صفة أو نمطاً للحديث . وإنما هي مرادف له . هي إحدى المرادفات الكثيرة التي ذكرتها

والتي تفيد جميعا معنى الحدس . ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة دائما بمجموعة من الصور ، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس هناك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حيا ، وينطوي لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحى نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف الذى هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو فى سبيل أية غاية عملية أخرى ، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك ، لكونها عملية ، جسما حيا بل جسما آليا ، أما فيما عدا هذه الغاية الجسدية فليس لاستعمالنا لفظ الغائية فى صورة النعت من قيمة ، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف للفن أكل تعريف ، (١) .

لقد استطاع كروشمه بحق أن يكلف فى هذه الصفحات عن جملة حقائق باللغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة المعنوية فى العمل الفنى . وقد استطاع تعريفه المشهور لفن بأنه حدس ، وشرحه لهذا التعريف أن يعين القارئ على إدراك الأساس الذى ينبى عليه الفن عامة ، يميّنا على إدراك العلاقة بين الصورة والإحساس وبين وحدة العمل الفنى . فإذا كان الفن حدسا فالحدس لا يمكن أن يتفجر إلا بالمعاطفة ، والمعاطفة وحدها لا الفكرة هى التى تضي عليه ما فى الرمز من خفة هوائية . وأن الصورة الخيالية لا تكون صورة كاملة ولا تستطیع أن تقوم بدورها فى العمل الفنى إلا بما تتضمنه من حالة نفسية . وفى هذه العبارة جماع الأمر كله : ففى :

(١) المجلد ١١ لى فلسفة الفن ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ .

أولاً : نحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلى أو المنطقى أو
الفكرى ، لأن الفن إيس تركيباً عقلياً وإنما هو تركيب فنى ، تركيب العاطفة
والصورة فى الحدس ، أو بمعنى آخر لا يوجد فن إلا بهذه التركيبية الصحفية
التي هى أثر من آثار الحدس أو الخيال والتي لا تنهض إلا على أساس من عاطفة
وصورة .

ثانياً : إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفنى هو ارتباط حى
ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسى معين ، فليست الصورة فى العمل الفنى
مقصودة لذاتها ، وليست العاطفة مجرد انفجار صاحب للهوى ، كما أنها ليست هذا
الجانب العمل من الفكر الذى يجب ويكره ويرغب فى الشيء أو يفسر منه ، ،
وإنما العاطفة فى العمل الفنى هى تجسيد اللحظة شعورية معينة يتسيطر عليها الفنان
ويخضعها للصورة كما يخضع للصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور للصورة
والصورة هى الصورة المحسوس بها .

من أجل هذا قال كروتشه :

« إن الفن هو تركيب فنى نستطيع أن نقول بصده إن العاطفة بدون
صورة حياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة » (١)

بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج فى تعريفه الخيال الصورة
مرادفة للإحساس ، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد هى
القسيمة ، أو على أى عمل فنى هو المحقق للوحدة . ولماذا كانت الصورة أو
الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفنى هى التى تنتصب لإيها الوحدة ، وأن

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد تابع من موقف نفسى يعاينه القاهر لحظة انطلاقه بالعمل الفني .

وإذا كانت طبيعة الفن وماهيته تقتضيان كما شرحنا أن تكون الوحدة العضوية هي وحدة صور أو وحدة إحساس فيكون من حق النقد أن يفرق بين ما يسمى بوحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية وما يسمى بالوحدة الفنية أو الوحدة العضوية .

ولقد استطاع الدكتور محمد مصطفى بدوى أن يفرق بين هذه الوحدات ، وأن يكلف عن قيمة كل منها بالقياس إلى العمل الفني في كتابه دراسات في العصر والمرح ، ومن خلال مقالاته عن الوحدة العضوية وشعر التقرير والإيماء فقال :

د إن للوحدة معاني عدة فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوى أي أن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط . وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث (سواء أكان الموضوع إنساناً أم غير إنسان) بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات . وهناك الوحدة المنطقية فنقول إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتزمة ولا تناقض بينها . وهناك أيضاً الوحدة العميرية (أو الفنية) .

ولما كانت وحدة المتكلم تتحقق دائماً في كل ما يلفظ به المرء في حياته اليومية ، لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد فإن هذا يوضح لنا كيف أن استمالة لفظة الوحدة بهذا المعنى في النقد استعمال غامض عام أكثر مما

يبقى لن يقدمنا أو يؤخرنا في شيء . ولهذا فلن يفيدنا في قليل أو كثير كون القصيدة تتحقق فيها وحدة التكلم .

أما عن وحدة الموضوع فلا يمكننا في الحقيقة أن نتحدث عن وجودها في هذه القصيدة (معلقة لبید) إلا بقدر كبير من التجاوز والتهاون إذ يفرق شاعرنا في الاستطراد ، وينتقل في كثير من الأحيان عن موضوع إلى آخر حسب قانون تداعي المعاني وحده ، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلاً كلامه باللفظ . بل ، ولهذا بالطبع دلالة . ولو افترضنا جدلاً وجود وحدة الموضوع بمعنى أن الشاعر يتحدث هنا عن ذاته وعن تجاربه المحسوسة المباشرة المتعددة فما قيمة هذه الوحدة ؟ إننا لا نلنا نذكر كلمات أرسطو في كتابه الشعر (الفصل الثامن) : « لا تنتج الوحدة كما يظن البعض ، من كون القصيدة تدور حول بطل واحد . إذ إن كثيراً جداً مما يحدث للفرد الواحد لا يكون وحدة على الإطلاق ، وبالمثل يقوم الفرد بأعمال عدة لا يمكن الجمع بينها بحيث يتكون لدينا حمل موحد ، ولذا يبدو أن أولئك الشعراء الذين كتبوا قصائد متحقق فيها الوحدة لسكون هرقل مثلاً فرداً واحداً . أما هو ميروس فقد فاق الشعراء جميعاً في هذه النقطة كما فاقهم في شيء آخر . لقد أدرك هذه الحقيقة سواء عن طريق الحدس والفريزة أو عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر » .

أما الوحدة المنطقية فلاستطيع أن نجعل منها مقياساً نقيس به الشعر ونحدد به قيمته ، فهي ليست مقصورة على الشعراء وإنما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم ، وكما أن المعنى « المنطقي » للقصيدة جزء ضئيل من « معنى » القصيدة كلها ، كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً ضئيلاً من

الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع . إن الشاعر أحيانا قد يضعى بهذه
الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءاً من تجربته على مستوى
شعورى لا يستطيع أن يبلغه المنطق ...

ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحى ؟ هل هي وحدة حية نامية تنبع
من مبدأ باطن الكائن . من مبدأ الأفراد أو مبدأ التشخيص كما سمىه فلاسفة
العرب - إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً من فلسفة المصور الوسطى في
هذا المجال . أى أن المبدأ الذى يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن
غيره فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحى المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه ،
فنحن لا ندرك جزئيات الكائن على الأفراد وإنما ندرك الكائن الحى إدراكاً كلياً
مباشراً . فلا تنبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنها ثم من عينها ثم من
لون شعرها على الأفراد ، وإنما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلاً لا يمكن
تحليله إلا على وجهه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة
الشخصية الحى تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذى يلون نواحي
الشخصية جميعاً .

وبالمثل ففي القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذى يصبغ جميع عناصرها بلون
واحد ، والذى ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذى
الشجرة جذراً وساقاً أغصاناً وأوراقاً . ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتسق
فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان
والأوراق . فيؤدى كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم
بأدائها عنصر آخر ، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد ، وتؤدى إلى
غاية واحدة هي الأثر الكلى الموحد الذى تولده القصيدة في نفس القارئ .

ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، ولكل تعبير مجازي وتعبيره واستعاره في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا . وكما يرى القارئ ليست هذه العلاقة علاقة منطقية ، وإنما هي علاقة حية أولا ، إذ ينساب في الصور ، المعينة نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبثق الأوراق من الأغصان . أما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضا لأجل التمهيق والتزيين مثلا (كما هي الحال في المحسنات البديعية ، عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به) فإنهما تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة تلتصقها على النص العاري لكي يبدو للنفس لناظر كما لو كانت مورقا ، (١) .

وهذا النص ، فوق أنه استطاع أن يوضح الفرق بين وحدة المتكلم ووحدة الموضوع والوحدة المنطقية وبين الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية التي هي موضوع دراستنا ، والتي ترجع إليها القيمة الحقيقية للشعر أو القصيدة ، فإنه قد أبان عن بعض الحقائق الهامة التي أشرنا إليها من قبل ، التي يجدر بنا أن نعيد تأكيدها وتقريرها مرة أخرى والتي تلخص في الآتي :

أولا : إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد في سائر العمل الفني هو أساس الوحدة العضوية فيه :

ثانيا : إن الترابط المنطقي لأجزاء القصيدة ، وتتابع أبياتها تناسبا مقنعا هي

(١) دراسات في الشعر والمسرح ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ .

لا يقدم أو يؤخر في قيمة القصيدة الفنية ، وأن التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحل محل التتابع أو التسلسل الفني للقصيدة ولا يغني عنه ، والأولى والأقرب إلى طبيعة العمل الفني أن يقوم الإقناع الفني فيه مقام الإقناع المنطقي . وإن يتحقق ذلك إلا عن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم .

ثالثا : إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف مع الحياة ، وأن أى صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤدي الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وأن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة . ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر ، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية . ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تألفت جميعها في نقل التجربة نقلا أميناً . ومن ثم فقد وجب أن يصر في جميعها نفس الإحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة الصورة أو الإحساس على العمل الفني كله . ومن هنا أيضا لزم أن تكون الصورة وعاء للإحساس .

رابعا : إن الصور في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد أن تكون صوراً إيحائية ، وألا تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التطور الذي يرمز إليها ، فقد سبق أن أشرنا بأن الفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في الصور . ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور : صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبّه به وتقف إثارتها عند أوجه الشبه ، ويقف

مدلول كذاها عند المعنى الحرفي لها ، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء . وصور أخرى
إيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة في
الهيئة أو الحجم أو اللون ، وإنما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالشعور العام
السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية
الحية النامية التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلاً عضوياً حياً . وعندما نصف
الصورة الإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو
الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصورة
لذاتها ، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط
بينهما وبين زميلاتها من الصور . وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو
الظاهري ، أو عند مجرد التقرير والوصف كما هو الحال مثلاً في بيت السري الرفاء الذي
يصور فيه الهلال وهو يترامى وسط مياه صافية بنون مرسمة بماء الفضة على
صحيفة زرقاء .

وكان الهلال زون لجين رسمت في صحيفة زرقاء

فإن مثل هذه الصورة هي من قبيل الوصف التقريري الذي تقف فيه الكلمات
عند مدلولها الحرفي المباشر لا تتجاوز إلى أبعاد أخرى . كما أنها مستقلة يمكن
فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفي التشبيه . ومن ثم فهي صورة
ذات أبعاد محدودة ، وكل ما بها من علاقات مصدرها التوازن والتكافؤ . فالهلال
نون من الفضة والسماء الصافية صحيفة زرقاء . هذا كل ما في الأمر : مجرد تفكير
عقل صرف خال من العاطفة . ومن هنا تقف قيمة الصورة التقريرية عند التشبيه
الحسن أو عند مجرد الجمع بين صفات حسية تربط بين المشبه والمشبّه به . مثل
هذه الصورة صورة وصفية مقصودة لذاتها ومفروضة على القصيدة فرضاً من أجل

التزيين أو التضميق . أما الصورة الإيحائية فهي على النقيض من ذلك تتبع طبيعية وتصدر من صميم التجربة التي يكون الشاعر واقفا تحت تأثيرها ، وتمثل جزءا لا يتجزأ من وهي وحالتها النفسية والشعورية ، وتعتبر جزءا لا يتجزأ من الشكل .

خامسا : إن فهم التجربة ، وإدراك القيمة الفنية القصيدة لا يمكن أن يتم للناقد أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة بمنزلة وتتبع العلاقات الحية التي تنهأ بين أجزائها ، وذلك لأن في الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجوتى والسكلى يكن روح الشعر ، وفيها تستقر روية الشاعر للوقف الذي يصوره .

سادسا : لا يكفي في القصيدة ذات الوحدة العضوية أن تقف عند الدراسة السطحية لآلياتها أو صورها ، كما لا يكفي في فهم القصيدة والكشف عن قيمتها الحقيقية أن تقف عند حدود الكشف عن المعنى الظاهري لها . فمع وجود المعنى الظاهري لابد من الغوص وراء القوى الإيحائية للقصيدة ، وتتبع ما يمكن وراء صورها وكنائنها وأنظمتها من رموز تعبر عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية . والبحث عن المحيط العاطفي المتصل الذي يربط بين أجزاء العمل الفني كله والذي يحمله الشاعر على الشكل .

يتضح لنا من كل ما سبق أن ما يسميه النقاد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها ، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دأبلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني . ومعنى هذا

أن الصور في داخل العمل الفني ماهي إلا تجسيد للتجربة أو الخططة
الشعورية التي يعايشها الفنان ، والطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته
وموسيقاه وصوره . ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث
بالوحدة الفنية ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية . وأنا عندما نذكر هذه
العبارات « الوحدة العضوية ، أو « الوحدة الفنية ، أو « الوحدة الشعرية ،
إنما نعى شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة
أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله ، وأن الصور الشعرية
بكل أشكالها المجسدية وبمعناها الجزئي والسكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد
هذا الإحساس ، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو
تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للوقف الذي
يمر به .

الوحدة العضوية في المسرحية :

مرينا في التعريف السابق الذي عرضه كولردج للخيال أن هيمنة الصورة أو
الإحساس أمر لا يتصل بالقصيدة وحدها دون سائر الأعمال الفنية ، وليس أدل
على ذلك من أنه عندما ذكر أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة
معيّنة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق للوحدة
فيها بينها بطريقة أشبه بالصهر ، استشهد مباشرة بمسرحية من مسرحيات شكسبير
هي مسرحية الملك لير فقال : وهذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية
الملك لير لشكسبير ، ففي هذه المسرحية نجسد أن الألم العميق الذي يحس به
الاب جملته ينشر الإحساس بالمعقوق ونسكران الجبل حتى تشمل العناصر
الطبيعية ذاتها .

وهذه حقيقة لا يخالجننا فيها شك ، فالوحدة العضوية لاقتصل بفن من فنون
الادب دون الفن الآخر ، وليست مقصورة على نوع معين منه ، كما أن تحققها
لا يرتبط بطول العمل الفني أو قصره ، فالمفروض أن تتحقق في القصيدة بغض
النظر عن طولها أو قصرها . والمفروض كذلك أن تتحقق في سائر الألوان
الادبية المختلفة مهما طالعت أجزاءها أو تنوعت اتجاهاتها .

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن
أو يسر بالقياس إلى القصيدة لأنها محددة الطول ، ولأن تتبع الصور المجسدية
في القصيدة أمر أيسر من تتبعها في المسرحية . والمسرحية بطبيعتها تسكوينها
تتألف من فصول وأحداث تتعاقب ، وشخصيات تتصارع . وأن الوحدة في عمل
كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتساوق الأجزاء حتى
تؤلف موضوعاً واحداً ، وأن كل جزء في هذا الموضوع يتطلب
الارتباط بما يليه حتى ينتهي إلى الخاتمة المنطقية التي يقتضيها تسلسل المراتب
والأحداث . وأن هذا التسلسل إنما يسرى وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز
الخاتمة أن تتناقض مع المقدمات . فكل خاتمة إنما هي ضرورة حتمية وطبيعية
لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلات وتعاقبات لتؤدي هذه النتيجة دون
سواها .

ومن هنا قد ينصرف الذهن عند تتبع الوحدة العضوية في المسرحية إلى
مجرد تتبع الحكاية وتفاصيلها وأجزائها ، وقد يعزو بعض النقاد وحدة المسرحية
وجودتها إلى هذا التتابع المنطقي للقصة دون النظر إلى التتابع الفني عن طريق
الإيحاء بالصورة والخيال . وعندئذ يخطئ النقد سبيله لأننا كما سبق أن
قررنا لا يمكننا أن نحل الإقناع المنطقي محل الإقناع الفني ، فنحن مع اعترافنا

بأن تسلسل أجزاء الموضوع الواحد وارتباط كل جزء منه بالأجزاء الباقية في المسرحية أمر ضروري ، ومع إيماننا بأن القصة الفاجعة لا بد أن تتوالى فيها الأحداث ويشد كل حدث فيها من أثر الأحداث الأخرى حتى تبلغ نهاية تتفق وطبيعة الحياة ، ولا تخرج عن المسالوف ، فإننا مع ذلك لانرى أن الوحدة في المسرحية تقف عند حدود هذا الترابط في الموضوع أو الحدث وحده . وإلا لتساوت أحداث المسرحية مع أحداث التاريخ ، ولكان عمل الكاتب المسرحي مجرد سرد أحداث تتوالى في منطق وتتفق مع أحداث الحياة ومواقفها . ولكان حكمنا على العمل الفني يقساوى مع حكمنا على عمل المؤرخ أو كاتب التاريخ ، ولكانت عبقرية القصص أو مؤلف المسرحية تنحصر في براعته في ضم أجزاء الحكاية بعضها إلى بعض في حلقات متتابعة متجانسة .

حقيقة إن طبيعة المسرحية تختلف عن طبيعة القصيدة الغنائية . وأن كل فن من فنون الأدب له طاقته وخصامته وأصوله ، وأن ما يشترط في القصة قد لا يشترط في المسرحية والعكس صحيح . فالمسرحية حكائية أولا وقبل كل شيء وللحكاية شروط حتى تحقق معناها ، ولكنها حكائية يقوم على أدائها ممثلون من البشر ، فلا بد أن تكون أحداث هذه الحكاية بما يتفق وطبيعة الإنسان الذي يقوم بالأداء ، فلا يجوز أن تكون الأعمال التي تتضمنها المسرحية أعمالا خارقة أو غير عادية أو ليست في متناول البشر . كذلك من شروط الحكاية أن تكون خائمتها مستنتجة من أحداثها ، ألا يكون فيها أحداث مقحمة أو زائدة أو غير متصلة بخيط الفعل الرئيسي في المسرحية ، فلا يجوز للمسرحية أن تستخدم من الأحداث ما لا يمت للحديث الرئيسي به صلة ، كما ينبغى للأحداث أن تكون في خدمة الأشخاص ، أو بمعنى آخر كاشفة عن معدن الشخصية ، وعما ينطوي عليه من صراع أو ما تنقسم به من ملامح وسمات

كذلك للمسرحية لغة تختلف عن لغة القصيدة ، ولغة القصة المروية ، فإذا كانت القصة المروية تتناول الأحداث بحرية أكثر فتقف في الفعل الإنسانى عند جزئياته وسوابقه ولواحقه ، وتتم بالتقاسم فتعرضها علينا في دقة وأمانة ، فإن المسرحية محدودة بزمان خاص وبلغة خاصة هي الحوار الذى يجرى بين الممثلين . والحوار خصائصه التى تقسم بالإيجاز والإحكام والقدرة على اختيار كلمات وجمل قادرة على الإثارة . كما أنها لا تختار من الأحداث أو من الأفعال الإنسانية إلا جانبها المثير والقادر على تجسيد الموقف .

من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية تختلف عن وحدة القصيدة في أن عليها التزامات تختلف عن الالتزامات المفروضة على القصيدة : فعضوية المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفنى فهى تراعى كل شروط الفن المسرحى من أحداث وحوار وممثل وجمهور وزمن محدود بثلاث ساعات ، وأنها ذات أجزاء لا ينبغى لكل جزء منها أن ينقل من مكانه أو يقطع وإلا انفرط عقد الكل وتزعزع البناء من أساسه .

من أجل هذا قال أرسطو : « يجب أن يكون الفصل واحداً وقاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة مدروسة لا يكون جزءاً من الكل » (١) . ومن أجل هذا يقول أرسطو أيضاً في الفرق بين رواية التاريخ وبين رواية المأساة :

« إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأحداث كما وقعت فعلاً ، بل

(١) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ .

رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً) وإنما يتمييزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلى ، بينما التاريخ يروي الجزئ . وأعني (بالكلى) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة ؛ وإلى هذا التصوير يرمى الشعر ، وإن كان يعزو أمهات إلى الأشخاص ، (١).

وإذا كان أرسطو قد قرر أن الفعل في المأساة غير الفعل في التاريخ ، فليس يقرر ذلك على سبيل التفرقة الهيكلية بين الفن والتاريخ ، وإنما يريد بذلك أن يشير إلى أن الرواية في العمل الفني مرتبطة بذات الفنان وخياله وقدرته على التصوير والإحياء ، وهي وإن شابهت الواقع ، أو استمدت أصولها مما يقع في الحياة ليست الواقع التاريخي كما أنها ليست مجرد حدث مادي . ولهذا الكلام مدلوله المنصل بموضوع وحدة العمل الفني وارتباطها بالقوى الخالقة عند الفنان . وواضح كذلك من كلام أرسطو عن وحدة المأساة أنه يضع في اعتباره كل ما يتصل بطبيعة المأساة من حيث أنها حكاية درامية تدور حول فعل واحد تام كله له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به ، (٢).

(١) المرجع السابق ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٥ .

وعلى الرغم من أن أرسطو قد تحدث عن وحدة الفعل وذكر في إيجاز ما يتصل بطبيعة المأساة وشروطها فهو لم يفس الإشارة إلى الوحدة العضوية ولم يهمل التنبية إلى ارتباط الأجزاء وتماسكها بشكل عضوي . على أن هذا الشكل العضوي المحي لا يحدد الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ارتباط الأجزاء فحسب ، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة كاتب المسرحية على صهر كل هذه الأجزاء وربط جميع هذه العناصر في عمل واحد له غاية واحدة وهدف واحد ، تعمل العناصر كلها وتعاون على إبرازه .

والصورة المجازية المنتشرة في ثنايا المسرحية ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءات الألفاظ الرمزية فيها وما عسى أن تشتمل عليه من أساطير أو رموز أو وسائل للتعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهري ، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز هو في الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوي عليه حقيقة العمل الفني كله ، ولا يخفى على أحد أن هذه الصور داخل المسرحية ما هي إلا تجسيد للوقوف الدرامي أو للمعنى الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية كلها .

ومن ثم فإن كل ما يقال فى المسرحية من أنها حكاية درامية تتطور وتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعقّبها من أنها عمل فنى أولاً وقبل كل شيء ، وأن الفن تصوير ، وأن وسيلةنا فى هذا التصوير هى قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى ، سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما برى فى حوراها من رموز وفى أنغامها وموسيقاها من مشاعر

وانفعالات . ولم يهمل أرسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهري الاساسى فى دراسته للمأساة فقد أشار إلى أن القيمة النهائية هى فى قدرة الشاعر على التصوير ، وان الخطأ الذى يرجع إلى شيء عرضى فى المأساة أمر قد يغتفر أما الخطأ الذى يقع فى الفن فأمر لا يغتفر .

يقول أرسطو :

ولما كان الشاعر محاكياً ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغى عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هى فى الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول ، ويهمل : الكلمة الغريبة والجمادى ، وكثيراً من التبديلات اللغوية التى أجزأها للشعراء .

ويضاف إلى هذا أنه معيار التقويم ليس واحداً فى السياسة وفى الشعر ، ولا فى سائر العلوم وفى الشعر . ففى فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ فى الشعر نفسه ، والخطأ العرضى . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يفلح لعجزه كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان لأنه تصوره تصوراً فاسداً ، بأن صور الجواد يقذف بكنا قدديه اليمينيين إلى الامام فى وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى علم خاص ، كالطب مثلاً أو أى علم آخر ، أو إذا أدخل فى الشعر أمورا مستحيلة على أى وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها ... فإن وجد فى الشعر أمور مستحيلة ، فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغت الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بامع) ... كذلك يجب أن ننظر إلى أى الطوائف ينسب الخطأ : طائفة

الخطأ التي ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي .
لأن الخطأ في فهم معرفة أن الأروية (١) ليس لها قدرون أقل من الخطأ في
تصويرها تصويراً وديتاً . وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الإنطباق على
الواقع والحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول بأن الشاعر إنما يصور
الأشياء كما يجب أن تكون ، (٢)

وهكذا ترى من النص السابق أن أرسطو بعد أن تكلم عن حقيقة المأساة
وطبيعتها وعن أجزائها ووظيفتها عاد بعد هذا كله فأبان أن الفن هو الغاية
وأن الخطأ في رواية الحدث أو النبا أو الجهل بأشياء قد يغتفر للشاعر ، أما خطأه
الفني فلا يغتفر له . كما كشف كلام أرسطو أيضاً عن أهمية المجاز والدلالات
اللفظية ، وأنها وسيلتنا إلى التصوير الفني كما أنها وسيلتنا كذلك إلى بلوغ الغاية
التي نشدها من العمل كله .

من كل ما سبق نستطيع أن ندرك أن المسرحية برغم طولها وتعدد عناصرها
وتعقد فنها لا تحقق وحدتها الفنية إلا بالصورة الإيحائية وما تنطوي عليه من
إحساس . ففي المسرحية كما في القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التي
تنتشر وتسود العمل الفني كله والتي من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبين
الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التي يهدف إليها كاتب المسرحية .

وفي هذا يقول الدكتور مصطفى بدوي :

(١) الأروية (بضم الهمزة وكسرهما) : أشق الوصول ، والجمع (من ٣ إلى ١٠)
أراوى ، وأروى للتهدئة .

(٢) فن الشعر لأرسطو ص ٧٢ ، ٧٣ .

« إن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمل الفني أو قصره ، كما أنها ليسف مقصورة على ضرب معين من ضرب الشعر . بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر في المسرحية الشعرية على طولها ، إذ نجد لها في معظم تراجيديات شكسبير الكبرى ، فغالبا ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تعود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية . ففي مسرحية « هملت » ، مثلا نجد أن التفسيرات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هملت ، والعلة التى نزلت بالملكة بمقتل أبيه . وفى « ماكبث » فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية ، ملاحظ صورة معينة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقا ، وهى صورة رجل يردى ثيابا ليست ملكه قهى فضفاضة واسعة لا تلائمها . وهذه بدورها ليست الا صورة مركزة لموقف ما كبث نفسه الذى اختلس العرش من مليكه بعد قتله ولم يكن كفتا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكأمة التى تفتقر غيرا وهى صور تعبر عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية ، وعن اعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التى يتميز به مجتمعها ، وهكذا فى كل هذه المسرحيات جو خيالى خاص ينبع من شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك فى عالمنا الطبيعى ، ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية . وإذا كان لهذه الظاهرة أى معنى فهى تدل على أن كلا من هذه التراجيديات كائن عضوى حتى ينتشر فى جميع أطرافه نفس الانفعال ، أو قلونه نفس الرؤية الشعرية بحيث أننا يمكننا أن نتيقن أنها حتى

فه أفعال عاصره وأدقها ، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصورة اللفظية المفردة ، (١) .

وليس غريبا أن تكون اللغة والصورة هي المحور الذي تفرم عليه دراسة المسرحية فعمل الحوار في المسرحية يقع أكبر العناء ، فمن الحوار نستطيع أن نلمس القصة وأن نتعرف على الشخصيات ، وأن نتمتع بالطباع الإنسانية ونكشف عن حقيقتها ، وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث ويلون المواقف ويعتمد عليه في تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس فهو كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية كلها ، على أن خلق هذا الجو العام ليس من الأمور التي يستطيعها كل كاتب ، فإن خلق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص : حوار يستطيع بما يحتويه من عناصر الإيجاء والرمز والصورة أن يكون كالشعر تماما أو كالموسيقى قادراً على أن يحمّل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلوين .

من أجل هذا كان ناقد المسرحية الذي يريد أن يصل فيها إلى دراسة أصيلة وجادة محتاجاً أن يتتبع حوارها واقتها ، ويكشف عما عساه ينطوى وراء هذه اللغة من جو شعري عام على نحو ما فعل برنارد نوكرس في تحليله للمأساة صوفوكليس « اوديب ملكا » و « اوديب في كورون » (٢) . ومن يقرأ هذا التحليل يستطيع أن يدرك إلى أي حد كان تتبع الحوار وما ينطوى عليه من صور واستعارات وتشبيهات ، وما يرسم لنا من مواقف ، وما يكشف عن

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) اقرأ هذا التحليل في كتاب دراسات في أدب المسرح المؤلف ،

نفسيات هو وسيلته في دراسته لشخصية هذا النموذج الفذ من الإنسان ، وفي رؤية حقائق كثيرة متصلة بالصورة العامة أو المفرد العام ، ومن ثم بالآثر الكلي الموحد الذي تفتنى إليه المأساة . ولعلنا نستطيع بعد هذا العرض الموجز للوحدة العضوية في المسرحية أن ندرك أنها لا تقوم على وحدة أجزاء الحكاية أو الخرافة ، وترتيب هذه الأجزاء ، وإنما تقوم على جملة عناصر يجب تلعبها : منها ما هو ظاهر كأجزاء الحكاية والمواقف والشخصيات ، ومنها ما هو خفي ويحتاج إلى تعمق ودراية للجو الشعري الخاص الذي يضيفه للفنان على الكل ، والذي يقوم فيه الحوار واللغة وما ينطويان عليه من صورة بالعبء الأكبر ، ومن ثم كان موقفنا في تحقيق الوحدة العضوية في المسرحية لا يختلف في هذه الناحية الأخيرة عن موقفنا في تتبعه للقعيدة ، فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع المشاعر التي يثيرها موضوع واحد والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفني .

الوحدة العضوية في القصيدة العربية

لقد تساءل كثير من النقاد المحدثين عقب الدراسات النقدية التي ظهرت بظهور نظرية الخيال ، وعلى أثر ما انتشر بعد ذلك من دراسات حول موضوع الوحدة العضوية .

تساءلوا عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي القديم . وأثار الجدل في مطلع هذا القرن بين نقادنا العرب . وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة في القصيدة القديمة . وهاجم النقاد كثيرا من شعرائنا المعاصرين من أمثال شوقي وحافظ لخلو شعرهما من الوحدة . وكان اعترازا بعضهم القديم ، وتراثنا العربي دائما لبعض هؤلاء النقاد إلى التماس الوحدة في شعر المعلقات ، فقد عثر على هؤلاء أن تبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع في الصياغة الشعرية والصنعة الفنية ثم لا تتمحق فيها الوحدة العضوية بالمعنى الذي حددته النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم كولردج . ورأينا أستاذنا الدكتور طه حسين في كتابه حديث الأربعاء يشير الجدل حول هذه الوحدة وهو بصدد تحليله لمعلقة ليبيد بن ربيعة عندما — قال على إسمان عاوره :
 و على أن هناك شيئا آخر أراك تعتمد إهماله والإعراض عنه ، لأنك تشفق فيما أظن من التعرض له ، والوقوف عنده ، وهو استقامة بنساء القصيدة ، فأنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية في الشعر القديم خاصة ، هو أنها ليست وحدة مائتة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من القافية والوزن ، فلولاً أن د لبيدك ، هذا قد اختار البحر الذي اختاره ، والقافية التي اختارها ، لما تشابهت أجزاء قصيدته ، ولما اتصل بعضها ببعض ، ولكانت أبياتا متشورة لا قران لها ، فحدثنا عن هذه الوحدة ما صنع الله بها في شعر

القدماء ؟ وحددنا كيف يستقيم العقل الحديث أن يعرض هذا الكلام المنفرد على الشباب ، ليتخذوه نموذجا ومثلا وليسنوحوه ويستلهموه ، ألسنت تشفق على ملكات الشباب من أن تفسدها هذه النماذج والمثل ، وأن تعوقها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية تنصل بالمعنى قبل أن تنصل باللفظ أو بالوزن والقفية ؟

ثم يرد الدكتور طه حسين على محاوره هذا قائلا :

« هون عليك ؟ واصطنع شيئا من القصد . ولا تنس أنى لا أكتب ما تقول لأرد عليه شيئا فمحيثا ، وإنما أسمع منك فأرد عليك ، فأرفق بذاكرتي ببعض الرفق فأترك تحملها ما لا تطيق ، قال : أجبني ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ قلت : صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره ، فأوجدها وأتقنها ، وأتمها إتماما لاشك فيه ، ولا غبار عليه ، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم . عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكك وأغرقت في الضحك (١) .

ثم يعزو الدكتور طه حسين الأسباب التي أدت بالمحدثين إلى إنكار الوحدة في الشعر القديم إلى عوامل أهمها : أولا أن الدارسين للشعر القديم لا يدرسونه كما ينبغي ولا يتعمقون أسرارهم ومعانيه وإنما يدرسونه درس تقليد وثانيا : أن كثر من الدارسين لهذا الشعر القديم يقبلون كل ما قاله الرواة عنه وينقلونه كما روى لهم في غير تحقيق ، وينسون أن كثيرا من هذا الشعر قد

(١) حديث الأربعاء ص ٣٠ ، ٣١

أصابه الخلط والاضطراب فكثرت الاضطرابات فيه ، ومن ثم فإسنا نستطيع أن نزع
أنا أمام النص الاصلى للقصيد العربية القديمة .

وهكذا نرى أن الدكتور طه حسين كان شديد الإيمان بوجود الوحدة
في القصيدة القديمة ، شديد التحمس للدفاع عنها ، وقد استشهد على وجودها
بمعلقة لبید ، ونحن مع احترامنا للأسباب التي ذكرها الدكتور طه حسين والتي
أرجع لها أفكار كثيرين للوحدة في الشعر القديم ، ومع إيماننا بأن كثيرين ممن
يدرسون الشعر القديم يتبعون في دراسته المنهج القديم في فهم الشعر وتحليله ،
وهو المنهج الذي يكفى بالدراسة السطحية التي تعنى بالمعنى الظاهري القريب
وشرحه وتفسيره دون العناية بالفوضى وراء قوى الإيحاء في القصيدة ، وتتبع
دلالاتها غير المباشرة . ونحن مع اعترافنا بأن الشعر القديم قد مر خلال روايته
بكثير من الملل الذي لا بد أن يكون قد أثر في بنية القصيدة أو شكلها ،
ولم يحافظ على سلامتها من التحريف والانتحال ، ومع إدراكنا بما لمعلقة
لبید من وضع نخاص فهي من ذلك النوع من الشعر الوصفى الذي أحسن فيه
الشاعر تصوير الطبيعة ، وأجاد فيها التلخيص من غرض إلى غرض ، وأحسن
فيها العرض ، واستعان بالصورة الشعرية وما يكون فيها من قوى الإيحاء ،
وأنه استطاع أن يبلغ ما لم يبلغه كثير من شعراء الجاهلية في الربط بين
أجزاء القصيدة وموضوعاتها المتباينة ، نقول إننا مع إيماننا بكل هذا إلا أننا
لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور طه حسين فنزعم أن في
القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى الذي كشفت عنه الفصول
السابقة .

ونحن عندما نقرر خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية إنما نضع في

اعتبارنا جملة من العوامل متصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم . فإن دراسة الحياة العربية قبل الإسلام في شتى نواحيها المختلفة فكرية واجتماعية وسياسية وجغرافية هي المنهج الوحيد الذي يكشف للباحث عن الاسباب التي جعلت القصيدة العربية القديمة تتخذ هذا الشكل دون سواه ، وتنتج هذا الاتجاه في بنيتها وشكلها ومضمونها و

من أهم هذه العوامل التي حددت شكل القصيدة العربية القديمة في بنائها وصياغتها وطرائق التصوير الشعري فيها العامل الجغرافي المتصل بطبيعتها الإقليم الذي يعيشه البدوي في الصحراء . ولا يخفى على أحد ما للعامل الجغرافي من أثر كبير في توجيه حياة الشعوب وتحميد نظم معيشتهم بل وألوان تفكيرهم ، بل إن الحياة الاقتصادية والسياسية تتأثر تأثراً واضحاً بطبيعة المناخ نفسه . فإذا عرفنا أن بلاد العرب هي أشد البلاد جفافاً وحرارة ، وأن المياه التي تسقط لا تسمح إلا بالقليل جداً من الزراعة . وأنه على الرغم مما يحيط بشبه الجزيرة من محيطات وبحار فإن الرياح الموسمية التي تدخل إلى أرض الجزيرة في مواعيد محددة لا تسمح إلا بالقليل جداً من الأمطار لدرجة قد يستمر معها الجفاف في بعض الأماكن في هذه الجزيرة ثلاث سنوات متتالية . وعلى الرغم من هذا الجفاف فإن المطر قد يسقط أحياناً في شكل سيول كانت تهدد السكبة أحياناً بالدمار . ولكن هذه السيول لم تكن تنوال في شكل منتظم ، وإنما كانت تحدث في فترات متباعدة كما حدث في السيول التي ذكرها لنا التاريخ ، مثل سيل العرم . ولقد أشار المؤرخون لهذه السيول ومنهم البلاذري الذي خصص في كتابه فنوح البلدان فصلاً عن سيول مكة . وكانت هذه

السيول كثيرا ما تسمح بانتشار المراعى والـسـكـلا في بعض الاماكن من شبه الجزيرة .

على أن هذا كله لم يكن يسمح بحياة الاستقرار ، وذلك لعدم انتظام الامطار من ناحية ولقلة وندرتها من ناحية أخرى . وإذا بحثنا عن الامطار الموسمية فلن نجد لها إلا في أماكن محدودة من شبه الجزيرة العربية فهي لا تسقط إلا في اليمن وعسير . ومن ثم فلم يكن في شبه الجزيرة أراض يمكن زراعتها زراعة منتظمة إلا في هذين المسكنين ، وحرمت الجزيرة العربية كذلك من نهري شـقـمـا فيمـلا بقاءها خصبا وزرعا ، وكل ما يمكن أن تجده فيها تلك الشـبـكة من الوديان التي تجري فيها فيضانات السيول كلما حدثت . وكانت هذه الوديان تحدد طرق القوافل إلى جانب ما تعين عليه من أغراض الخصب والزراعة .

وكان طبيعيا أن تنمو النباتات التي تنبت في شبه الجزيرة بطبيعة هذا الجو المناخى فليس من شك في أن جناف الهراء والتربة يعوقان ازدهار النباتات ، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهرت بعض الزواحات التي لم تكن متعددة كما لم تكن كافية . فستجد التمر في الحجاز ، والقمح في اليمن وبعض الواحات ، وقد ينمو الشعير والذرة كما ينمو الارز أحيانا في عمان . وستجد إلى جانب هذا بعض أشجار صحراوية كأشجار البخور والصمغ العربي ، وشجر الصدر والطلع والائل ، وقد ينبت العنب في بعض الاماكن في الشام والطفائف ، كما قد تجد بعض المحاصيل الاخرى من الفواكه ولـسـكـنا قليلة ومبعثرة في شبه الجزيرة .

هذا اللون من الطبيعية كان يحتم على العربي أن يستعين بالرحلة أو النقلة

أو الهجرة سعيًا وراء الماء وللظل ومواطن الاستقرار . من أجل هذا نهأت أهمية الحيوان بالقياس إلى قاطني الصحراء . وكان الجمال أهم الحيوانات التي يستعين بها العربي وهو أشهرها جميعًا وأكثرها استعمالًا ، ثم الحصان العربي الذي اشتهر بجماله وقوة احتماله وإخلاصه لسيده — على أن الحصان لم يكن في شهرة الجمال إذ لم يكن في قدرة كل عربي أن يقتني الحصان ، فقد كان اقتناؤه مظهرًا من مظاهر الفنى والرّف . من أجل هذا اشتدت عناية البدوى بفروسه وحسانه وجماله ، على أن علاقته بجماله أو ناقته كانت أشد وأقوى من علاقته بفروسه . فالجمال صديق البدوى الذي لا يكاد يفارقه ليطعم لحمه ويشرب لبنه ويرحمه عليه ، ويتخذ من شعره ووبره خيمته ، ومن ورائه وقوده ، وهو عنده هبة الله الكبرى . قال تعالى : « والآنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون ، والكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس . إن ربكم لرهوف رحيم . والخيول والبغال والحمير أتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون ، سورة النحل آية ٥ - ٨ .

هذه الخصائص المناخية والإقليمية هي التي وجهت حياة العربي وحددت ملامح مجتمعه وما يسوده من قيم ، وهي التي فرضت عليه ألوانا معينة من الحياة : فازدحام الغارات بين الأعراب في الصحراء وكثرتها كثرة غير هادئة وممارسة الغزو دون رادع أو وازع .

نفير من الضباب على حلول
وأحيانا على بكر أخينا
وضجة لأنه من حان حالنا
إذا لم نحمد إلا أخصانا

كل هذا كان نتيجة طبيعية للحياة الجافة التي فرضتها البيئة الجغرافية

فالرغبة في حفظ الحياة كانت تدفعهم إلى أن يغتصب البدوي من جاره الذى يعيش في ظروف خبير من ظروفه وأن يستعمل في ذلك القوة . وانقسم بذلك سكان الصحراء إلى فرق متحاربة هو في حقيقته نوع من الصراع من أجل البقاء .

بل أننا لنذهب إلى أبعد من هذا فتقول إن الجفاف والجذب ووعورة الحياة هي التي حددت القيم الأخلاقية عند العرب : فشعور العرب بالضعف أمام قوة الطبيعة وقسوتها هو الذى فرض عليهم تقديس القوة والبسالة وهو الذى جعلهما مبدأ من مبادئ السيادة عند العرب ، وهو كذلك الذى ولد الشعور بالحاجة إلى واجب مقدس هو واجب الضيافة والتجسدة والمروءة . فهذه الأرض الصحراوية الممتدة الواسعة عندما تعزق بجفافها ووعورتها وجدبها بأحد من هؤلاء البدو فإنه لا يعدم أن يجد العون ، والجوار ، وحسن الضيافة عند الجميع . وكان هذا الخلق شيئا طاماً ولدته الطبيعة ، بل لقد كان الإخلال به فضيحة وطاراً ، وبالتالي زوطاً من الجريمة الأخلاقية التي تتنافى مع الخلق العربى .

في مثل هذا المجتمع يصبح من العسير على الفرد الواحد أن يعيش مستقلاً إذ كيف يمكن للفرد أن يعيش لنفسه وب نفسه ، فالفرديّة تموت أو تكاد ولا تقوى على البقاء في مثل هذه البيئة . ومن هنا نشأ نظام القبيلة ، ومن هنا كانت العصبيّة التي هي بمثابة الروح للقبيلة . على أن هذه العصبيّة القبلية كانت من العوامل التي عملت على التجميع من ناحية والتفريق من ناحية أخرى : فقد جمعت العصبيّة بين القوم في شكل قبائل أو ما يمكن أن يسمى مع شيء من التجاوز بالدويلات البدائية التي تحتل بقعة معينة تحاول كل قبيلة أن تحتفظ بها لنفسها

حتى تظفر بشيء من الاستقرار ، ثم تسمى جاهدة إلى صيانة هذا الاستقرار . وكان نظام الحلف من العوامل التي كثيرا ما ساعدت على التوفيق بين القبائل والجمع بينها في شكل أشبه بالتكتل الذي يحدث الآن بين بعض الدول . وهكذا هملت المصيبة على التوحيد بين القبائل أحيانا ، ولكنها كانت في الوقت ذاته عاملا على تنشيط وحدة المجتمع العربي ، وذلك عندما تجد القبيلة نفسها مضطرة تحت ظروف معينة إلى المحافظة على حياتها واستقرارها فتعتمد إلى الإغارة والحرب ، الأمر الذي كان يؤدي بدوره إلى انتشار عادة الأخذ بالثأر ، تلك العادة التي انتشرت بين العرب في الجاهلية انتشاراً عاماً جعلها تقرب من أن تكون حالة عقلية مزمعة . بل لقد بلغ الأخذ بالثأر عندهم حد القداسة ، ووضعت له الأصول والقوانين : فإذا كان الأخذ بالثأر في داخل القبيلة أو خارجها فأما القصاص وإما العفو وإما الخلع وإما الفدية وهي أروا الجميع .

وهكذا لو تتبعنا النظام القبلي ، ودرسته من جميع أبعاده ، وتعمقت إلى ما يمكن أن يفرضه من سلوك لدى الفرد والجماعة على السواء فسنجد كل شيء يؤكد الحقيقة التي قلناها من قبل ، والتي تزداد لدى الباحث تأكيداً كلما أمعن النظر فيها لديه من حقائق ، وهي أن كل هذه الأصول والنظم التي وضعها العرب لحياته ومآثرها من سلوك ليست إلا نتيجة طبيعية وحتمية لتلك الخصائص المناخية والإقليمية . وإذا كانت هذه الخصائص قد أنتجت وحدة مافي الفكر والعمل فليست غير هذه الوحدة التي تقوم أساساً على الصراع من أجل البقاء والحفاظ على الحياة . ولا ننظر أننا نذهب بعيداً إذا قلنا أن غريزة التغلب على الحياة ومقاومة قسوتها كانت المحرك الأساسي لذهن العرب وتصرفاته وسلوكه ، والدافع الأصلي الذي ينطوي أو يحتفي وراء كل مظهر من مظاهر نشاطه المختلفة .

ولم يتوقف التعبير عن هذا الصراع عند ناحية واحدة من فنون الشعر، فانت
واجدهم هذا الصراع في شعر الحرب كما تجده في شعر الغزل والفخر والهجاء
والوصف. فلم يتوقف نفثات الحماسة والبطولة في القصيدة الجاهلية منها كان اتجاهها
ومها كان غرضها الشعرى أو مناسبتها. وسوف نلتقي كما قلنا في الغزل بمواقف
من الحماسة والاعتداد بالنفس والفخر والصراع من أجل الحياة مثل ما تجده في
شعر الحرب تماما. ويكفي أن نستشهد في هذا المجال بفزل امرئ القيس في معلقته
ولاميته المدهورة. يقول في المعلقة :

وبيضه خدر لا يرام خباؤها	تتمتع من لونها غير معجل
تجاوزت أحراساً إليها ومشرأ	على حراساً لو يسرون مقتلى
إذا ما أثريا في السماء تعرضت	تعرض أنساء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها	لدى السر إلا لبسة المتفضل
فقلت : يمين الله مالك حبيبة	وما إن أرى عنك الغواية تنجلي
خرجت بها أمشي تجر وراءها	على أثرينها ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساحمة الحى وانحنى	بنابطن خبت ذى حفاف عتقل (١)
هضرت بفودى رأسها فتنايلت	على هضم الكشح ربا المخاضل

فانظر إلى التباهى بالقوة ، وإلى الاعتداد بالنفس ، وإلى اقتحام المخاطر ،
وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات ، فما أنت ترى أمراً القيس لا يزور
حبيبة أو عشيقة وإنما هو يتقدم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معركة .
فعلى الرغم من هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببنت صاحبتهم والذين هم أشد

(١) حفاف : ما ارتفع وظل من الأرض ، عتقل : الرمل للشد والتشد .

ما يكونون حرصا على قتله والفتك به تراه قادرا على أن يشق طريقه من بين صفوفهم ، لأنهم وهم جماعة مسلحون أضعف من أن ينالوه ، ثم انظر بعد هذا كله إلى أنغام الحماسة وروح البطولة التي تلتفت في الأبيات نغما وإيقاعا . فإذا تركت هذا إلى قمة اقتحامه عربين صاحبته بسباسة في مطولته الأخرى لوجدت صورة الفارس المظفر تكاد تطفئ على صورة العاشق الموله . استمع إليه بقول :

سموت لإيها بعد ما نسام أهلها	سمو حجاب الماء حالا على حال
فقلت : سبائك الله إنك فاضحي	ألسف ترى السمار والناس أحوالى ؟
فقلت : يمين الله أبرح قاعدا	ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالى
حلفت لها بالله حلفت فاجسر	لناموا ، فما إن من حديث ولا صالى
فلمسا تنازعنا الحديث وأسمعت	هصرت بفصن ذى شماريخ ميسال
وصرنا إلى الحسى ورق كلامنا	ورضعت فذلكت صعبة أى إذلال
فأصبحت معصوقا وأصبح بعلمها	عليه القتام سوى اللظن والبسال
يغسل غطيط البكر شد خناقة	ليقتلنى ، والمهرم ليس بقتال
أيقظنى والمشرقي مضاجعي	ومستونة زرق ككأنياب أغوال
وليس بذي رمح فيطعننى به	وليس بذي سيف وليس بفيقال
أيقظنى ، وقد شغفت فؤادها	كما شغف المهتوة الرجل الطمالي

ونحن إذا راجعنا هذا النص السابق وتأملناه في صياغته وأنماجه ، وفيما تكهف عنه كلماته من مواقف ، وما تطوى عليه من دلالات على شخصية قائله وروحه ، وما يدونه الشاعر من حوار بينه وبين صاحبة لأدركنا من خلال ذلك كله صورة درامية حية لموقف بطل لا يهزم أو محارب يروى علينا صفحة من انتصاراته وبطولاته : أرايت لإيه كيف انصل

إلى صاحبتة في براعة، والناس من حوله يسمرون فلا يبالي ما قد يقع فيه من مأزق،
ثم أرأيت إلى صاحبتة وهي تحاول أن تثنيه عن عزمه فلا يزيد ذلك إلا إصراراً،
غير مألوفة إلى تهدد بما ولا مبال بفزعها وإشفاقها عليه، وكيف وهو الفارس
الذي يدخل المعركة لا يشنيه عن عزمه شيء، فالقتل أحب إليه من النكوص،
والهلاك أشبه به وأليق من الهزيمة.

فقلت يمين الله أبحر قاعداً ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

ثم انظر إلى غسزله بصاحبتة كيف سيطر عليه الإحساس بالقوة : فعندما
اصممت صاحبتة ورقت جذبها إليه في عنف كما يجذب هسكول الذنخة، ثم انظر
كيف انتهى إلى هذه الصورة التي جمعت بينه وبين بعلمها في موقف درامي حين
جعل لنفسه السيطرة كلها على هذه المرأة في الوقت الذي انكشف فيه بعلمها وقد تغير
لونه وساء حاله، وانطوى على نفس كئيبة مهزومة يتردد صوته في صدره من
الغيظ، تساوره الرعدة في قتل هذا العاشق ولكن هيئات:

أيفتلني والمشر في مضاجعي ومسنونة زرق كآنياب أغوال

إذ كيف يقتله وهو المزود بالمشرفى وبالسهم الزرق ذات الآنياب الحادة
كآنياب الصيادين.

وهل تجد فرقا كبيراً في الروح بين شعر كهذا الذي قرأته في النزل وبين
أبيات طرفة وهو يفخر بنفسه إذ يقول :

أنا الرجل الضرب الذى تعرفونه
فأليق لا ينفك كفى بطانة
خفافش كرأس الحية المتوقد (١)
لمعصب رقيق الهفرتين مهند
حسام إذا مساقمت متصرا به
أخى ثمة لا ينثنى عن ضريبة
كفى المود منه البده ليس بمعصود (٢)
إذا قيل مهلا قال ساجزه لدى (٣)
منيعا إذا بلك بناتمه يمدى
إذا ابتدر القوم السلاح وجدتنى

أليست صورة امرئ القيس فى غزله هى إلى حد كبير جدا صورة طرفه
وهو يفخر بنفسه وشجاعته . وهل يختلف الأمر إذا تركنا الفول والفخر لشعر
الحرب ؟ وهل ترانا واجدين فيه غير ما وجدنا فى سابقه من معانى البطولة
والفحولة والاستبسال والدفاع عن النفس والصراع من أجل الحياة ، وتمجيد
معانى الغداء والتضحية وكران الذات ، وإليك صورة عنسرة بن شداد العيسى
وهو يمرح علينا موافقه إذا حضر الحرب يقول :

يضربك من شهد الواقعة أننى
ومدحج كره الكاة نزاله
أغشى الوغى وأعف عند المغمم
لا آمن هربا ولا مستسلم
جادت له كفى بماجل طعنة
بمشفق صدق الكموب مقوم
فشككت بالرمح الأصم ثيابه
ليس الكريم على القنا محرم
فأركنة جسر السباع ينفثه
يقضن حسن بنانه والمهصم

-
- (١) الضرب : الرجل الخفيف الاعم ، الخفافش : الدخال إلى الأمور بخفة وسرعة
(٢) المعصود : الذي يقطع به العجز
(٣) لدى ولدى : حبلى ،

ومشك سابغة هتكف فروجها بالسيف عن حامى الحقيقة معلم (١)
ربذ يدها بالقداح إذا شتا هناك غايات الانجار ملوم (٢)
لما رأى قد نزلت أريده أبدى نواجذه لغير تبسم
عهدى به مد النهار كأنما خضب البنان ورأسه بالمظلم (٣)
فطعنته بالرمح ثم علوته بمهند صافى الحديدية مخزم

فهل وجدت في موقف عنثرة غير ما وجدت في موقف طرفه وامرى القيش
مع اختلاف الموضوع ؟ .

وإذا تركنا الأغراض السابقة إلى وصف الخمر فستجد فيها نغمات الوصف
تمتزج بنغمات الحاسة، فها هو ليلى بن ربيعه وهو يعدد لمحبوته الليالى التى يقضيها
مع أقرانه يقباضى بأنه يحقق فيها لندمائمه مالم يحققه أحد فك من خمر هزيرة غلا
ثمنا وعزت على شاربها فإذا هى طوح يديه يقدمها لندمائمه من كرم وسناء .

أولم تكن تدرى نوار هأنسى وصال عقد حبائل جذامها
تراك أمكنة إذا لم أرضها أرى متلق بعض النفوس حمامها
بل أنت لا قدرين كم من ليلة طلق لذيد لحوها وندامها
قدبست سامرها ، وغاية ناجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها
أهلى السباء بكل أدكن طاق أوجونة قدحوت وفنض ختامها

-
- (١) المشك : المرح قد شكك بعضا الى بعض ، السابغة : المرح الواسعة .
(٢) الربذ : السريع ، شتا : دخل فى الشتاء ، وأراد بالتجار بئسى الخمر .
واللوم القى يلام مرة مد أخرى والبيت كـ له وصف لحامى الحقيقة .
(٣) عهى به مد النهار : وأبته طول النهار — المظلم : نبت يخضب به .

بصبوح صافية وجذب كرينة بموتر تأتاله إيهامها
بادرت حاجتها الدجاج بسحرة لأهل منها حين هب نيامها
وغداة ريح قد وزعت وقرة قد أصبحت بيد الشمال زمامها

وفي الآيات السابقة غير ماذكرنا من وصف الخمر تصوير للكرم والمجود
ولكنه تصوير لا يقف عند مجرد ما يبذله الشاعر لأصدقائه من كرم الضيافة ،
ولأنما هو الكرم الذى يمتزج بالشهامة والبطولة والتضحية بكل غال ورضيخ ، حتى
إن القارئ ايجس من خلال كلمات الشاعر أنه لو كان هناك شيء آخر يمكن أن
يقدمه الشاعر لضيفانه غير الخمر والغناء ونحر الأبل ومد الموائد للقراء غداة
هبوب رياح الفهمال واشتداد الصقيع لقدمه عن طيب خاطر ، بل وبكثير من
الوهو والغفارة .

وليس هناك ما يدعونا إلى تأكيد القول بأن بذل العون للمحتاج ، وإغاثة
الملهوف واستجارة المستجير عمل من أعمال البطولة لا تنحصر دلالاته عند مجرد
الكرم وحده ، كما لا يكسب صاحبه صفة المجود فحسب وإنما هو عمل فيه من
الفروسية والبطولة ما لا يقل عن معاني الاستبسال في القتال والقدود عن الحياض
يقول السموأل :

تعيرونا أنا قليل عدادنا فقامت لها إن الكرام قليل
وما قل من كانت بقايا مثلنا شباب تسامى للعلا وكهول
وما ضرنا أنا قليل ، وجارنا عزيز ، وجار الأكرمين ذليل
لنا جبل يحتله من بخيره منيع يرد الطرف وهو قليل
رما أصله تحت الأذى وسما به إلى النجم فرع لا ينال طويل

وانظر إلى قول طرفة في معلقته حين يجعل من إعانة المهوم وبذل العون

له حملا من أعمال البطولة . لقد جعله أحد أهدافه الثلاثة التي لولاها لما كان
لوجود قيمة في ذاته يقول :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام هوى
فهن سبقي العاذلات بشرية كبيت متى ماتل بالماء تزيد
وكره إذا نادى المضاف مجنبا كسيد الغضا بنهته المتورد (١)

وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب

ببيكنة تحت الطراف الممعد

وإذا اتقلنا من وصف الخمر والكرم وبذل العون إلى وصف الناقة والفرس
والليل والليل فسنجد أنها جميعا أشبه بالرموز التي تشتمل على هذا المعنى الذي
ساد العصر الجاهلي كله ، والذي يكشف عن حقيقة موقف البدوي من الحياة
ورغبته في الانتصار عليها بكل ما أوتي من قوة . ويكفيك أن تنظر إلى أوصاف
الناقة فكلمها أوصاف مشتقة من معاني القوة ، فهي عندهم في بنائها كالعرمس والعرمس
الصخرة يقول النابغة :

فما لبيت ما عندي بروحة هرمس تحب برحلى تارة وتناقل
موتقة الأنساء مضبورة القرا نعوب إذا كل العناق المراسل

وهي عندهم كمنطرة الرومي يقول طرفة

كمنطرة الرومي أقدم ربها لتكنفن حتى تشاد بقرمد

وهي كالسفينة العظيمة وكألواج النابوت يقول :

(١) المضاف : لدى استضافته المموم ، سيد الغضا : ذئب الغضا .

كأن حدود المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف من دد
ويقول في وصفها :

أمون كألواح الإران نساتها على لاحب كأنه ظهر برجد (١)
هي عظيمة الوجنات تشبه الجبل في وثاقة الخلق والنعامة في سرعة الجري :
جالية وجناء تردى كأنها سفينة تبرى لأزهر أربد (٢)
وهي عندهم كالخار الوحش في مثانة بنائه وقوة جسده :

كأن شدة الرجل حين تعذرت على قارح مما تضمن طاق (٣)
ألب كمة الأندري مسحج جزائية قد كدته المساحل (٤)
أضر بمرداء الذسالة مسحج يقليبها إذ أعوزته الحلالل
إذا جاهدته العمد جمد وإن رمى تساقط لوان ولا متعاذل

ويتجمل لك هف الحمار وشده عندما يدافع عن حليته ويطارد ههنا الحمر
الروحية الأخرى ، وعندما يساقط حليته الطويلة الظفر ، ويظهر عدم خذلانه
لها ، فإن اشتدت في العمد اشتد معها في عدوها ، وإن لانت له يلين لها فهو

(١) الإران : النابوت العظيم ، نساتها : زجرها ، الاحب : الطريق ، البرجد :
الكاء المخطط .

(٢) جالية : تشبه الجبل ، وجناء : عظيمة الوجنات ، السفينة : النعامة ، الأزهر :
القصر العمر ، الأربد : يضرب لونه إلى لون الرماد .

(٣) القارح : حمار الوحش ، طاق : جبل .

(٤) ألب : خمس بطنه وارتفع ، عمد الأندري : كالبناء المنسوب إلى الأندرين بالشام ،
المسحج : المفض .

لا يخلدها في جدد أرفقور .

وهم يصفونهم بالثور الوحشي في قوته ونشاطه وقدرته على احتمال وهوة الصحراء وما يكون فيها من مخاطر وأحوال ؛ يتحمل ما يتساقط عليه من سيول وما تسوق إليه الريح من برد ومطر ، ويقاوم مطاردة كلاب الصيد له ويخرج من معركة ليدخل إلى معركة أخرى مع الصيادين وكلابهم كما نرى في وصف النابغة لناقته في مطرته التي مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد (١)

يقول في وصف الناقة وتعليقها بالثور :

كأن رحلى وقد زال النهار بنسا	يوم الجليل على مستأنس وحد (٢)
من وحش وجرة موشى أكارعه	طاوى المصير كسيف الصيقل الفرد (٣)
أسرت عليه من الجوزاء سارية	تزجى الشمال عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلاب فبات له	طوح الشوامت من خوف ومن صرد (٤)
فبشهن عليه واستمر له	صمح الكعوب بريات من الحرد (٥)
شك الفريضة بالمدرى فأنفذها	شك المبيطر اذ يشفى من العصد (٦)

(١) أقوت : خلت .

(٢) المستأنس الواحد : الثور المستأنس المفرد .

(٣) طاوى المصير : ضامر البطن .

(٤) الشوامت : القوائم ، الصرد : البرد الشديد .

(٥) الحرد : استرخاء هصب يد البعير .

(٦) الفريضة : القحمة بين الجنب والسكنف ، المدرى : القرن ، المبيطر : البيطار

كأنه خارجا من جنب صفحة سفود شرب نسوة عند مفتاد (١)
 فظل يحجم أهل الروق منقبضا في حاله اللون صدق غير ذى أرد (٢)
 لما رأى واشق إقماض صاحبه ولا سبيل إلى عقل ولا قود (٣)
 قاله له النفس إنى لا أرى طمعا وإن مولاك لم يسلم ولم يصمد
 فتلك تبلغنى النعمان إن له فضلا على الناس فى الأدنى وفى البعد

ومن يقرأ هذه الأبيات السابقة النابغة سوف يجد نفسه أمام صورة رائدة من صور الصراع من أجل الحياة، فقد شبه النابغة ناقته بالشور ولمكنه لم يكتب بهذا، بل أراد أن يجعل لك من صورة الشور رمزا للحياة البادية التى لا مفر فيها من النزود بكل الوسائل للدفاع عن النفس ضد مظاهر الطبيعة الجافية القاسية، فالصعراء عالم مخوف بالمخاطر من كل جانب، ومن ثم كان لابد للشور أن يكون ثورا قادرا على مقاومة هذه الحياة والتغلب عليها. من أجل هذا جاءت صفات هذا الثور على نحو يتلاءم مع طبيعة الصراع بين الإنسان والطبيعة فهو من وحش وجره، وهو أبيض فى قوائمه نقط سوداء، وهو ضامر البطن قسرى عليه أنواء من الجوزاء، وقد ساقط عليه جوامد السبرد. وهو يقف فى وسط هذه المواقف ومع الليل مقروبا لا يطمئن، قد به عليه الكلاب كلابه لتطارده ثم تشبه المعركة بينه وبين الكلاب وانتهى بفوز الشور الذى

(١) السفود: حديدته يعوى بها، العرب القوم يعربون، المفتاد: مكان

شئ الاسم.

(٢) فظل: أى الكلب، يحجم: يض، الروق: القرن

(٣) واشق: كلب آخر. إقماض صاحبه: موت صاحبه. العقل: الهمة

القود: القصاص.

استطاع أن يطن الكلب بقرنه طمئة قاتلة، أخذ الكلب على أثر ما يتلوى وينقبض من شدة الألم والوجع . ولما رأت السكالب الأخرى هزيمة رفيقها أخذت تنسحب الواحد وراء الآخر وتسلم عاجزة .

هذه الصورة التي يرسمها النابغة لناقته هي نفس المصورة التي يرسمها العربي البدوي لنفسه ، فالعربي في مجابهته للطبيعة لابد أن يناضل ، ولا بد أن يحارب ولا بد أن ينتصر . وما صورة الناقة في العصر القديم إلا رمزا لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة . إنها صورة أخرى لدفعة الحياة التي تقود العربي القديم في كل تفكيره وسلوكه . فإذا كانت طبيعة الحياة الصحراوية الجافة الفقيرة تعوق انطلاقته العربي ، فليس أمامه للخلاص من هذه الموانع إلا طريق الإرادة الحية ، وتدريب هذه الإرادة على مغالبة الصعاب والانتصار عليها ، ومن ثم سادت لدى العرب القدماء هذه القوة الحيوية أو سمها إذا شئت قوة الحياة التي أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء ، ووجهه حياة هؤلاء القوم نحو تحدى الطبيعة بإرادة قوية وبهزم وبطولة : إرادة لا تعرف الضعف ولا تسلم للهزيمة ، إرادة تقاوم وتقاوم حتى الموت .

ولقد ساعدتهم على هذا مذهبهم في التفكير العقل المباشر والمربط بالواقع وبالمصير . كما هداهم هذا التفكير العقل إلى إدراك الوسيلة التي تبصرهم بأبصر الطرق وأقربها إلى طبيعة الحياة التي يعيشونها . كما أن عقيدتهم عن الموت ، وإيمانهم بحتميته كانت هي الأخرى من العوامل التي ساعدت على أن يتجهسوا هذا الاتجاه الواقعي التابع من الإيمان بسياسة الأمر الواقع والتفكير العقل المباشر ، أدركوا أن الموت حقيقة لا مراء فيها ، ولم يجادلوا في هذه الحقيقة أو يتمردوا عليها . كما لم يهتموا كما اهتم قدماء المصريين بما بعد الموت . فإذا

كان قدماء المصريين قد اعتبروا الموت امتدادا للحياة أخرجه أو استمروا الحياة الأولى فبدلوا جهدا كبيرا في العمل من أجل الحياة الثانية، فإن العرب كانوا أكثر واقعية عندما أدركوا أن الموت نهاية كل شيء ، وعندما جعلوا اهتمامهم ينصرف إلى الحياة الحاضرة ، ونظرة واحدة إلى القبر الذي صوره طرفة في معلقته والقبور التي شيدها قدماء المصريين تكفى لإبراز الفرق بين نظرة العرب للموت ونظرة قدماء المصريين له يقول طرفة بن العبد :

كريم يروي نفسه في حياته	ستعلم إن متناغدا أينما العدى (١)
أرى قبر نحماس بخيل بماله	كقبر غصوى في البطالة مفسد (٢)
قرى جشوتين من تراب عليها	صفائح صم من صفيح منضد (٣)
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى	عقيلة مال الفاحش الملهسد (٤)
أرى العيش كزنا نافعا كل ليلة	وما تنقص الأيام والدهر ينقد (٥)
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى	لكالطول المرخى وثياه باليد (٦)

فاذا تركنا البيتين الأولين ونظرننا إلى البيت الثالث نجد أن طرفة في تجسيده للموت على هذه الصورة يرينا النهاية التي تنتظر كل شيء، فيضعنا أمام كومة

١ - العدى : للفظان

٢ - النعام - الحريم على الجرم والمنم - والغوى - الضلالة

٣ - الجنوة - الحكومة من التراب . صفائح صم : حجارة هراض صلاب

٤ - يمام : يختار . والمقال : كرائم المال ، الفاحش المتشدد البخل المتشدد

٥ - شبه البقاء بكنز ينقص كل ليلة

٦ - ما أخطأ الفتى - في مدة إخطائه ، الفتى - الطول - الجبل اقمى بطول لادامة فخره فيه

من تراب عليها حجارة هراش ، والذي يزيد من واقعية للصورة وواقعيته
نظرة طرفة للموت ما يضيفه طرفه للصورة من سخيرية عندما يجعل نهاية
البخيل المتشدد بماله لا تزيد شيئا عن نهاية الغروي المفسد للدال ، فكلاهما سينتهى
إلى هذه الكومة من التراب . ثم أين هذا القبر من قبور قدماء المصريين التي
كانت تحفل بكل أهال الفن والعمارة والهندسة ، والتي لم تكن مجرد تكريم
للموت بقدر ما هي إعداد لما بعد الموت حيث تعود الحياة للجدد بعد قليل ،
فينهض الميت فإذا طعامه وشرابه إلى جوره ، وإذا كل شيء حوله يهبط إلى
أن الموت مجرد رقدة قصيرة مؤقته أشبه بتلك التي نرقد لها عقب يوم مجرد
بالعمل في حياتنا هذه . من أجل هذا بذل قدماء المصريين جهودا جبارة في
بناء الأهرام ، وصرفوا وقتا كبيرا في الإعداد لما بعد الموت . أما العرب فالواقع
القريب والحياة المحاضرة هي شغلهم الهاغل وهي مجال تفكيرهم وإليها ينصرف
جهدهم ونشاطهم .

وإذا تركنا صورة القبر وما يوحى به من إحساس ، وانتقلنا إلى أبيات
طرفة السابفة استطعنا أن نرى كيف تمجد إيمانهم بموتية الموت وعلى الأخص
في البيت الأخير الذي صور فيه طرفة الموت بالحبل القابض على أعناقنا منذ
ولادتنا ، ومما أطال لنا الموت في هذا الحبل ، وأيا ما كان الوقت الذي سيمر به
إيماننا لنعيش في هذه الدنيا فإن الطرف الآخر لهذا الحبل دائما في يد الموت .
وهو قادر في أي لحظة على أن يفقهه فنسقط للسقطة الأخيرة . وهكذا لن يفلق
من الموت أحد مادام صاحب الأمر آخذا بطرف الحبل في يده . ومادام الطرف
الآخر معلقا بأعناقنا ، وفوق ما في هذه الصورة من قدرة فنية على
التصوير والتجسيد فقد أبانهم عن إدراك هؤلاء للحقيقة الموت وإيمانهم به ،
كما كشفت عن قصر هذه الحياة مهما طال ، وبذلك أصبحت النتيجة الحتمية لهذا

كله أنه يستنفذ الإنسان كل طاقاته ، وأن يستغلها جميعا في الانفصال من أجل
البقاء . فلن يبلغ الإنسان ما يريد من خلود إلا بقدر ما يحقق في هذه الحياة
من أبعاد ، وما يبلغ فيها من بطولات ، وما يظفر به من منافع . من أجل هذا
قال طرفة .

كريم يروى نفسه في حبيساته ستعلم إن مننا غدا أينا الصدى
ومن أجل هذا نفسه قال زهير :

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب الدماء يعلم
وقال أيضا :

وأعلم ما في اليوم والامس قبله ولكنني عن علم ما في غد هم
وأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته . ومن تخطى بهمر فيهم

ومن أول هذا حرص قيس بن الخطيم أن يجعل كل همه أن يفرغ من تحقيق
أهدافه جميعها حتى إذا أدركه الموت لم يكن في نفسه حاجة إلا وقد فرغ من
أدائها . يقول :

متى يأت هذا الموت لا تلف حاجة لنفسي إلا قدد قضيت قضائها
ثارت عديا والخطيم فلم أضع ولاية أشيساخ جعلت فداءهما

وعلى الرغم من أن قطري بن الفجاءة شاعر إسلامي وأحد رؤوس الخوارج
المشهورين فقد عبر عن هذه المعاني أعمق تعبير وأبلغه . فإن كان الإنسان
غير قادر على بلوغ الخلود بطول العمر فلا أقل من أن يبلغه بما يسجله في الحياة
من بطولات ، يقول :

أقول لها وقد طارت شمعاً
فإليك لو سألت بقاء يسوم
فصبراً في مجال الموت صبرا
ولا ثوب البقاء بثوب عـز
سبيل الموت غاية كل حي
ومن لا يفتبط بسأم ويهرم
وما للمرء خير في حياة

من الأبطال ويحك لن تراهى^(١)
على الأجل الذي لك لن تطاعى
فما يبل الخلود بمسقط
فيطوى عن أخى الخنع الهراع^(٢)
فداعيه لأهل الأرض داعى
وتسلمه الخوف إلى انقطاع^(٣)
إذا ما عد من سقط المتاع^(٤)

وهكذا أكلت نظرة العربي إلى الموت الصورة التي بدأنا في تتبع خطوطها
والتي تعاونت على إبرازها جملة عوامل : أهمها تلك البيئة الجغرافية التي سادت
الجزيرة العربية ، وتلك الحياة الجافة الوعرة القاسية ، وذلك التفكير العملي
المباشر . فوجهت هذه جميعها العربي نحو وحدة في الفكر ووحدة في الصراع .
وخلقت هذه الشخصية الإنسانية التي من أبرز ملامحها الغداء والتضحية وحب
الموت وبجالة الحياة والعمل على استنفاد كل طاقة من أجل البقاء . واستطاع
الإسان العربي الجاهلي الذي يعيش بعمره هذا القصير مهما طال وإمكانات
مجتمعه القاصرة والمحدودة أن يصور في شعره من البطولات ما قد يصحح عن
تحقيقه لسان الحضارة الحديثة . فجاء شعره كله معبرا عن هذه الصورة أكل
تعبير وأدقه . ومهما تنقلت في الشعر الجاهلي من الفزل إلى الوصف إلى

(١) أقول لها : أقول لأنفسى . طارت شمعاً ؛ طارت نتما .

(٢) أخو الخنع : القليل ، واليراع ؛ الرجل الجبان .

(٣) يفتبط ؛ يموت من غير هالة .

(٤) سقط المتاع : الشيء الذي لا فرق بين وجوده وعدمه ،

الحرب إلى الفخر إلى تصوير المثل الأخلاقية إلى الموت فستجد دائما صورة واحدة تواجهك هي صورة الصراع بين الحياة والموت .

والذي نريد أن ننتهي إليه بعد هذا التحليل للحياة العربية من اجتماعية وجغرافية وفكرية هو أن نمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والعقائدية . تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة . ومن ثم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة ، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تفتأ تطالعك بملاحمها وقسماتها أبنا وجهت بصرك .

هل أنت وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية . فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة ، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعرية ومواقف نفسية واحدة .

ومن أجل ، أن في الشعر الجاهلي من وحدة صراع ، ووحدة فكر ، ووحدة الشخصية العربية ظن بعض من يقرأون الشعر القديم ويملكون قعائدته أن في القصيدة الجاهلية وحدة . وأن هذه الوحدة متحققة في القصيدة القديمة وكل ما في الأمر أن الناس لا يرونها . أكد الدكتور طه حسين هذا الاعم وهو بصدد تحليله لمعلقة ليبيد . وعلى الرغم من أن القراءة العميقة لمعلقة ليبيد قد تنتهي بنا إلى النحاس نوع من الوحدة هي وحدة الصراع بين الحياة والموت فإن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة إنما هي وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الإسلام . ولكي نتقل من مجال التحرير إلى مجال التحديد فسنحاول تطبيق ما نقول على معلقة ليبيد ذاتها :

يبدأ ليبدأ ربيعة معلقته كما هي العادة بالوقوف على الديار ووصف ما تبقى
من آثارها بعد أن نزع عنها أصحابها . ونستطيع أن نقسم هذا المقطع الغزلي
أو قل تلك المقدمة الطللية في معلقة ليبدأ إلى قسمين : قسم يفتتح فيه الشاعر عند
الجانب الدرامي من هذه الدار محارلاً للكشف عن مظاهر الخراب والفناء ،
وما أشاعته من إحساس بالوحشة والخوان ، ومن شعور بزوال الحياة - حياة التي
كانت يوماً ما روحاً نابضاً وجسماً حياً وعالمها مشحوناً بالحياة والحركة
والدفء ، فإذا كل هذا قد عفى عليه الزمن فتشول الحياة إلى موت ، والحركة إلى
سكون والدفء إلى برودة . وقسم آخر يقف فيه الشاعر عند صورة الحياة
الجديدة التي آتت إليها الدار فقد تحولت بفعل الآلهة طار وبحكم الطبيعة وبدفعة
الحياة وإرادتها إلى مسكن للوحش ، وتتم لهذا الوحش ما يريد من وسائل
الحياة ، فأخضرت الأرض وأزهرت وعلت أشجار الجرجير للبرى في المكان كله ،
وأتيح لهذا الوحش من أسباب الحياة ما جعله يتكاثر ويتوالد ، فإذا كل شيء
يتحول إلى نقيضه ، وإذا نبض الحياة يعود من جديد ، وإذا الحركة
والخصوبة والماء تغلف جنباً إلى جنب مع سكون العدم ووحشته وخوائه . ويتمثل
للقسم الأول من الصورة في الأبيات الثلاثة الأولى ثم في الأبيات : الثامن والتاسع
والعاشر والحادي عشر .

عفت الديار محلهما فتمسماها بمعنى تأبد غولها فرجامهما (١)
فدافسح الريان عرى رسمها خلقنا كامن الوحي سلامها (٢)

-
- (١) المحل من الديار ما حل فيه لأيام معدودة ، والمقام منها ما طالت الإقامة فيه .
تأبد : توحش . الغول والفرجام : جبلان .
(٢) المدافع أماكن يتدفق عنها الماء من الربى . والريان : جبل معروف . الوحي :
الكتابة . والسلام : الحجارة .

ومن تجرم بعد عهد أنيسهمسا حجاج خلون : حلالها وحرامها (١)

ففي هذه الأبيات الثلاثة الأولى تطالعك صورة الدار وقد اعحت معالمها أو كادت ، وغلت الأرض من قاطنيتها وسادت الوحمة المكان كله ، وتصيرت رسوم هذه الدار . على أن التغير الذي لحقها لم يطمس جميع ملامحها فقد كشفت السيول التي تسافطت عليها عن بعض الآثار المتناثرة هنسا وهناك ، وبدت تلك الآثار أشبه ما تكون بالكتابة المنقوشة على الحجر . ثم يعود الشاعر في البيت الثالث إلى تصوير الزمن الذي مضى على هذه الديار منذ فصل عنها أهلها ، فقد مرّت أعوام وأعوام بأيامها ولياليها وشهورها وفصولها . وعلى الرغم من أن صياغة البيت قد توحى بتقرير حقيقة إلا أن وراء هذه الحقيقة ما وراءها من الإحساس بالزمن الذي يأتي على كل شيء ، والذي هو كفيّل أن يحول المنازل الآهلة بسكانها إلى آثار مبعثرة متناثرة وإلى خواء ووحمة .

ثم يأتي القسم الثاني من هذه الأبيات حين يلتفت الشاعر حوله مرة أخرى فيجد أن هذا الزمن نفسه الذي يأتي على كل شيء هو ذاته الذي استطاع أن يغير وجه الأرض ، وأن يخلق من السمكون حركة ومن الموت حياة فهذه الفصول المتعاقبة والتي مرّت على هذه الديار منذ ارتحل عنها أهلها قدم منحت هذه الأرض من حرارة الشمس وأنواء الربيع وغزارة الأمطار ، واختلافها في الليل والنهار ما هو كفيّل بأن يخلق الحى من الميت فأخصبت الدار بعد موت وانتشر فيها العشب . وعلت فروع الجرجير البرى ، وسكنتها الطيلاء والنعام ذوات الأطفال ، وشمرت هذه بالاستقرار فباضت النعام وولدت الطيلاء ، وأقامت الأبقار ذوات العميون الواسعة الجميلة على أولادها ترطمها ، وتكاثرت الأولاد

(١) تجرم : قطع ، يقصد بالحلال أشهر الحل وبالحرام الأشهر الحرم .

حتى صارت قطعانا تملأ المكان كله .

رزقه مراييع النجوم وصاحبها ودق الراعد جودها فرهامها (١)
من كل سارية وغداد مدجن وعقبة متجاوب إرزامها (٢)
فلا فروع الايقان وأطفاله بالجلهين ظباؤها ونعامها (٣)
والعين ساكنة على أطلالها هوذا تأجل بالفناء بهامها (٤)

والشاهر على الرغم مما يراه أمامه من صورة الحياة الجديدة متعلق بالذكرى،
يرجع البصر مرة أخرى في كثير من المصرة إلى صورة الدار الدراسة التي
كشفت السيول عن بعض معالمها. وأمام هذه البقايا التي أظهرتها الأمطار، والتي هي
بمثابة الحروف المكتوبة على صفحة كتاب أبله الزمن يقف الشاعر يستلح
الحجر، سواء أن يذنبه بفجر من هؤلاء الذين ارتحلوا فيلج صدره أو يطفى شيئا
من لواعج شوقه وحزنه . ولكن هيأت الحجر أن ينطق وهيأت لحد
النفس أن تجدد شفاءها في مزال الحجر لا يجمدى ولا ينفع . فيالحية الأمل !
ويا الضيعة الرجاء !

(١) مراييع النجوم : الأنواء الربيعية . الدق : الخطر . الجود : المطر الاسم
والرهام . المطر اللين .

(٢) السارية السحابة المطرة ليلا ، المدجن السحابة الداكنة ، والإرزام : الصوت .

(٣) الأيقان : الجرجم البري ، الجلنهان : جابيا الوادي .

(٤) العين البقر الواسعات العيون والملاول : الوحش . العود : الحديثات النتائج . تأجل

صارت قطعا .

وجلا السيول من الطلول كأنها زبر نحمد مقونها أقلامها (١)
أورجج واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها (٢)
فوقفت أسأها : وكيف سؤلنا صبا خوالدها بين كلامها (٣)

ثم انظر بعد ذلك إلى هذا البيت الذي يكشف عن الألم المكتوم في صدر الشاعر عندما يقع على الحقيقة المرة ، وعندما لا يجد أمامه إلا الحجارة والالتواء ، وقد كان لما كان يوما ما يمج بحمارة الحب ودفع الحياة . ثم انظر إلى إحساس اللوعة الذي يخلعه الشاعر على النوى والثام الذين يهمران بما يهمر به الشاعر من لذعة الحنين وألم الفراق عندما غادرها أهل هذه الدار وارتحلوا :

هريف وكان بها الجميع فأبكروا منها ، ولغودر نؤيها وثامها (٤)

وكأن من الطبيعي وقد انتقل الشاعر بوجدانه إلى الماضي أن يتذكر لحظة الوداع حيث تتركز فيها دائما مشاعر الحنين والحب ومعاني الوداع ، وتتجمع فيها جملة من الانفعالات المرتبطة بإحساس الإنسان بقسوة الحياة حين تفرق بين الأصدقاء والمحبين تحت ضغط ظروف قاهرة لا يملك لها الإنسان دفعا . ومن ثم فإن تصوير الشاعر للحظة الوداع هنا مرتبط ارتباطا كاملا بالموقف النفسي العام الذي صدر عنه منذ بدأ في تصوير بقايا الديار . إنها قصة الحياة ، فراق فلقاء ، ثم فراق فلقاء . والإنسان بين هذا كله

١ - الزبرجم زيور وهو الكتاب .

٢ - الإسفاف القد . الكفف الدارات .

٣ - الهم : الحجارة الصماء

٤ - النؤى : نعيم يحتر حول النخلة لينصرف إليه الماء . الثام غرب من ال . جروخو

وسط أمواج من العواطف والمظاهر هادئة حيناً وصاخبة أحياناً : ينتقل من
ذروة النرج إلى حضيض الشقاء .

وحين يعود لبيد إلى لحظة الوداع لا يكاد ينسى منها شيئاً ، فهو يعيشها بكل
واقعتها : فإن ينسى أبداً تلك اللحظة التي صعدت فيها النساء إلى هودجن كأنهن
الظباء فندخن الكناس ، ولن ينسى ذلك الإحساس الذي غمره عندما شاهد
صديقاته ومن يتحملن جماعات فأحس بما ينبعث من هيوئهن من عطف ورفقة ،
وبما تفيض به وجوههن من مظاهر الحنان والحب ، بل إن صوت الهودج وهي
تهتز ساعة التحميل ما يزال يرن في أذنه .

شاقسك ظم-ن الحى حين تحمّلوا	فتكنسوا عطفنا تصر خيامها (١)
من كل مخوف يظلم عصيه	زوج عليه كلة وقرامها (٢)
رجلا كان نجاج توضح فوقها	وظباء وجرة عطفنا أرامها (٣)

ثم تأتي بعد هذا لحظة تحرك القافلة واندهاشها في المسير ، تلك اللحظة الرهيبة
التي تبلغ عندها مظاهر المهينة أقصاها حتى ليكاد يحس الحب أن جلده ينزع
منه ، حين يرى ركب حبيبته يغادر المكان وهو واقف مسلوب الإرادة لا يملك

١ — الظمن جم الظمون ، وهو البعير الذى عليه هودج وفيه أسرة ، وقد يكون جمع
ظميمة وهي المرأة المظاهرة مع زوجها ، تكنسوا: دخلوا الكناس وهو مسكن الظمن . عطفنا: جماعات
٢ — المخوف: الهودج المخوف بالثياب . المص: ميدان الهودج . الزوج الثياب . والسكة
سعر رقيق والفرم الستر

٣ — الزجل الجماعات . عطفنا أراءامها: الحانية على أولادها

أن يغير من الأمر شيئاً ، ولو كان الأمر بيده لحال دون وقوع هذا الفراق ، ولكن لاحيلة فيما لا بد من وقوعه . ثم أنظر كيف استطاع لببدا أن يحمى تلك اللحظة فيما صور من حركة الركب حين دفع في طريقه ، وسارت الطمائن وقد اختلط بها السراب ، وأخذت تتلاشى عن النظر شيئاً فشيئاً حتى انتهى بها الأمر إلى أن صارت أجزاء من الرادى . وذلك حين اهتزت صورة الركب في عينه بعد أن ابتلمه الطريق ، فلم يعد يميز الرأى بين الطمائن وبين منطفئات الرادى وأشجاره .

حفزت ، وزايلها السراب كأنها أجزاء يثقة أثمها ورضامها (١)

وبهذا البيت الأخير ينتهى المقطع الغزلى من معلقة لببدا . فإذا رجعنا إلى تتبع ما جاء فى هذا المقطع من صور ومهامر وكلمات ، وحاولنا أن نربط بينها وبين الموقف النفسى العام ، وأن نقبس من خيال ذلك الانفعال السائد الذى أمكنه أن يغمر القطة كلها ، وأن يسيطر على كلماتها وصورها . فسوف نجد كل شىء أماناً يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت . ذلك إذا جاز لنا أن نترك المعنى الظاهرى لحظة لنحتبطن الإحساس الداخلى للشاعر وموقفه من الحياة . وذلك من خلال تتابع الصور فى هذا المقطع الغزلى بقسميه الذين أشرنا إليها سابقاً . فصورة العدم التى ترمز لها الدار الدارحة تقف جنباً إلى جنب مع صورة الحياة النامية المزهرة التى تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الظباء والنعام والبقر . وإذا

١ - حفزت: دعت ، زايلها السراب: لاحت خلال قطم السراب الأمل شجر رضيم . الرضام

الحجارة العظام .

كانت صورة الهبة والإحساس بلوعة الفراق قد غطت كل الجبابب الآخر من الصورة فغمست الجو كله بفلاحة من الحزن فإن ذلك لا ينفي — ما نحسه من دفعة الحياة وإرادة البقاء التي ظهرت جلية واضحة فيما بعد المقطع الغزل من أبيات . وإذا كان الحزن قد غمر الشاعر عندما أحس بمحاني الزوال والفراق والعدم، فقد أعقبت هذه الموجة من الحزن موجة أخرى أمكنها أن تفسد من هزيمة الشاعر وأن تدفعه إلى بمواجهة الواقع في كثير من الحزم والقوة وإرادة البقاء والالتصاف على الحياة .

تظهر لنا تلك الموجة العاطفية المجددة عندما يرى الشاعر ألا سبيل إلى الاسترسال في هذا المنين الذي لا طائل تحته ، وعندما يجد أن التعلق بأمرأة أمضت في الفراق وأوغلت في الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر أمر لا يجدي عليه فتيل بل هو ضرب من الخسوف وخطئ من الرأي . وإذا الشاعر يحاول ما استطاع أن يقاوم الشموخ بالهزيمة ، وأن يعضى في طريق الحياة بخطى ثابتة مرة أخرى :

بل ما تذكر من زوار وقد نأت	وتقطعت أصبابها ورمامها
مرية حلت بغيرد وجاورت	أهل الصهاج فأين منك مرامها (١)
بمضارق الجبلين أو بمحجر	فضممتها فحردة فرخامها (٢)
فصوائق إن أيمنت فمظنة	فيها وحاف القمر أو طلخامها

١ - مرية : منسوب إلى مرة وفيد بلدة معروفة .

٢ - يعني بالجبلين جبل طيء أجا وسلمى . والمحجر جبل آخر، ووردة جبل مشدرد

ورخام أرض متصلة بفردة .

٣ - صوائق موضع معروف باليمن وكذلك وحاف القمر وطلخام

فأقطع لبانة من تمره وصله ولشر وأصل خلة صرامها (١)
واحب الجمال بالجزيل وصرمه باق إذا ظلمت وراغ قوامها (٢)
بطليح أسفار تركن بقية منها فأحق صليبها وصنامها (٣)

فالشاعر في الآيات السابقة يصور لجأه على الحقيقة الواقعة - فيجد نفسه قد أصرف في الحنين وعلق بالذكرى، حتى كاد ذلك الحنين وتلك الذكرى أن يملكا عليه أمره كله، في الوقت الذي هجرته فيه صديقه سوار وأمنه في الهجرة، وقطعت كل طابقتها وبينه من صلات. بل لقد بلغ من قطعية هذه المرأة أنه لم تتركه عند مكان معلوم. فقد حلت بهيمة وجاورت أهل الجهاز، ولو أنها وقفت في هجرتها وانتقلها عند هذين المكانين لسان الأمر، ولكن الذي زاد الأمور تعقيدا أنها ما كادت تحمل بهذين المكانين حتى تركتهما إلى مفارق الجبلين، بل ويغلب على الظن أن تكون عند نزولها بهذين المكانين قد تردده على فردة ورخام وهما أرضان متصلان بحبل أجا وسلس، ومن يدري؟ لعلها أن تكون قد تركت كل هذه الأماكن وانحدرت نحو اليمن، وإذا صح أن يكون المطاف قد انتهى بها إلى أرض اليمن فأغلب الظن أن تكون قد حلت بصوائق أو عرجة على وحاف القهر أو طلعها. وهكذا نرى الشاعر وقد قد كل أسباب الاتصال بصاحبه لم يعد أمامه غير الظن أو الرجم بالظن، فهو على الرغم من أنه لا يعرف المكان الذي انتهى إليه أو استقرت فيه سواه يحدد الأماكن التي يحتمل أن تكون قد نزلت بها.

١ - البانة الخامة، تمرى وصله يرمس لزوال - صرام الخلة قطامها.

٢ - الصرم القطبة، والظلم الزبح والميل.

٣ - التليح: اللغى من كثرة الأسلوب - أحق صليبها وصنامها.

على أنه وإن كان يدعى معرفة الأماكن التي تحمل بها لا يستطيع أن يزعم بأنه على يقين مما يقول ، وإنما هي مجرد احتمالات .

ومما يمكن من شيء فإن الذي يريد الشاعر أن ينتمى إليه من هذه الآيات هو انقطاع أمه في الاتصال بصاحبه التي أوغلت ، متعمدة ، في البعد عن صاحبها وأسرفت في القطيعة حتى لم يعد هناك ما يدعو الشاعر إلى الحفاظ عليها أو حتى في الاسترسال في حنين أو لفحة لاجدوى من ورائها . بل لقد أصبح من خطئ الرأي أن يتمسك الشاعر بعلاقة لم يعد لها وجود حقيقي فقد تقطعت جميع الخيوط التي تربطه بصاحبه وأصبح التعلق بها ضرباً من الصفه على حد قول الأديبي :

أرى سفاها بالمرء تعلق لبسه بضالفة خرد متى تدفق تبعه

ومن هنا عقد الشاعر الحزم على أن يقطع صلته بنوار ، وأن يمضي في سبيله مهاجراً الواقع ومنصرفاً عليه ، غير طابع بكل ما يلاقيه من مظاهر التحدى فيقول في صرامة وحزم :

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر وأصل خلة صرامها (١)
واحجب المجامل بالجنيل وصرمه بان إذا ظلمت وزاغ قوامها (٢)

١ — البانة: الحاجة — تعرض وصله : تعرض للزوال والانقراض — ولشر وأصل خلة صرامها أي شر من وصل صديقاً أو حبيباً من قطعه .

٢ — واحجب من هاملتك وصانك بالود والمحبة ، أمانن ظلمت خلتك ومال من الصداقة فاقطع علاقتك به .

بطليح أسفار تركن بقية منها فأحق صليها وسنامها (١)

وهنا ينتقل ليبد إلى القسم الثاني من معلقته وهو القسم الذي يصور فيه ناقة ، ولقد استطاع ليبد أن ينتقل من الغزل إلى وصف الناقة بشيء كثير من اليسر ، بل إن الانتقال إلى الناقة ليكاد يكون مع التدرج الذي سارت فيه أبيات القصيدة أمراً لا مفر منه ، ومن هنا جاء التهام القسم الأول بالقسم الثاني من القصيدة على نحو لا نراه إلا لما في القصيدة القديمة . فقد عودنا أغلب الشعراء الجاهليين أن ينتقلوا من الغزل إلى وصف الناقة في غير تمهيد وبدون سبب مقبول على نحو ما رأينا عند النابغة في مطولته التي مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوم وطال عليها سالك الأبد (٢)

فترى الشاعر يتطوع كلامه وينتقل من وصف الديار إلى وصف الناقة بطريقة مفاجئة . فبعد أن يفرغ من الأبيات الممتدة الأولى التي وصف فيها بقايا الديار بعد أن هجرها أصحابها ، وبعد أن صيرتها الأيام أمراً يند عن ، وحوطها الزمان إلى مصيرها المحتوم ، وأخنى عليها الذي أخنى على لبد يقول :

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له وإنم الفتود على هيرانة أجد (٣)

وهكذا ينتقل النابغة إلى الناقة بطريقة تجعلك تحس بسطوان التقليد وصرامة حتى ليخيل إلى القارئ أحياناً أن الشاعر في انتقاله من غرض إلى غرض

١ - بطليح أسفار الذي أهتبه الأسفار (يعني الناقة) التي لم تترك الأسفار منها فهم جسد ضامر لسكرة تنقلها وأعمالها .

٢ - ألوت طلت .

٣ - وإنم الفتود على هيرانة : ضم هيران الرجل على ناقة يهجه المير .

لأنما يابى حاجة التقليد المفروض على بنية القصيدة القديمة أكثر من تلبية الحاجة في نفسه يريد أن يفرغ منها أو يشفيها . ومن هنا ثارت المناقشات حول الانتقال المجتور بين أقسام القصيدة القديمة وأسبابه ، ومن هنا أيضا أفصح القصيدة القديمة المجال أمام النقد الحديث للكلام عن تمزق أوصال القصيدة ، وتفكك أقسامها . وعلى الرغم من أن الانتقال إلى الناقفة في القصيدة القديمة كان نوعا من التفريغ من إحسر الحية التي انتابت الشاعر عندما وقف على الديار الحارثة ، وعلى الرغم من أن بعض القصائد القديمة قد أفصح عن هذه الحقيقة على نحو ما فعل الحارث بن حلزة اليكسرى ، عندما ذكر أن ركوبه لناقته هو سبيل التحذية عن فجيعة في صاحبه والتسلي عن ممره بفقدانها إذ يقول :

غهد أنى قد استمعن على المم إذا خف بالثوى النجاء (١)
بفسوف كأنها عقلة أم رمال دوية صقفاء (٢)

تقول على الرغم من أن الانتقال من الغزل إلى الناقفة في القصيدة القديمة قد كان أمرا تدعو إليه طبيعة الأشياء ، فالشاعر نفسه واكب ومرتمل ومار بالديار وعابر ، والرحلة نفسها بعد الوقوف على الديار أمر مفروغ منه فهي السبيل الوحيد التحذية والتسرية بما أصاب الشاعر من هموم .

تقول على الرغم من هذه الحقائق التي قد تفسر لنا الأسباب التي دفع

١ - الثوى المقيم . النجاء المسرعة إلى السحر .

٢ - الزنوف العامة السريعة ، الهقلة : النخامة الرأل ولقد النخامة - والدوى المنسوب إلى الدو وهو المنازة عفاء عالية .

إلى الانتقال من الغزل إلى وصف الناقة فإن الشعراء كانوا كثيرا ما ينتقلون إلى
 الناقة بطريقة مبتورة ومفاجئة . وقد يمزى بعض هذا الانتقال المفاجيء المبتور
 من الغزل إلى وصف الناقة إلى كراهية الشعراء القديم للاسترسال في الحنين والبكاء
 على الحبيبة ، وإذا كان البدوي في الجاهلية يعد ذلك ضربا من الجهل وسفها من
 الرأي لا يليقان به ، وحتى إذا كان لابد من الوقوف على الهديار والبكاء عليها
 والحنين إلى أصحابها فلا ينبغي أن يصرف ذلك القاع عن هدفه الأصل الذي
 هو الصعي نحو المجد ، وحث الخطي في طريق الحياة بصبر وعزم . ومن أجل هذا
 يمكننا أن نفهم لماذا قطع الناقة الغزل في مطوخته وانتقل منه سريعا إلى ناقة في
 بيته الذي أشرنا إليه سابقا والذي يقول فيه :

فقد عاينى إذ لا ارتجاع له وأنم الفتود على هيدانة أجسه
 وعلى ضوء هذا يمكننا كذلك أن نفهم بيت الأعرابي :

أرى سفها بالمرء تطليق لبه بخنايبة خسود متى تمدن تبعد
 وأصل هذا أيضا هو الذي دفع الأعرابي إلى أن يخاطب صاحبة سمية التي
 رحلت غاضبة من غير حذر تبديه على هذا النحو الصارم في أوله :

رحلت سمية غدوة أجمالها غشبي عليك ، فما تقول بدالها
 هذا النهار بدالها من هبها ما بالها بالليل زال ووالها
 سفها ، وما تدوى سمية ويحبها أن رمي غايبة صرمت وصالها

ومع ذلك ، فنحن مع تقديرنا وفهمنا للأسباب التي جعلت وصف الناقة

يأتى من حيث ترتيب أجزاء القصيدة بعد الوقوف على الديار والبكاء عليها، ومع إدراكنا للأسباب التى قد يعزى إليها الانتقال المفاجئ أو المبتور من المقطع الغزالى إلى وصف الناقة، فإننا نرى ضرورة الإشارة إلى أن معلقة لبى قد استطاعت أكثر من غيرها أن تهيئ للانتقال من الغزل إلى وصف الناقة بطريقة جعلتنا لانحس بالفجوة التى كثيرا ما اعترضت القارىء وهو يتابع القراءة فى القصيدة القديمة متقلبا فيها من غرض إلى غرض

فها هو لبى بعد أن عقد العزم على قطع علاقته بنوار يحدد كل شيء يدعو به إلى ركوب ناقته والانتقال بها حيث يشاء . وما دامت نوار قد أعرضت عنه فلا أقل من أن يقابلها إعراضا بإعراض ، وكيف لا، وهو أكثر منها قدرة وأمضى عزما وأقوى على مواجهة الواقع فى عزم وتصميم .

أولم تكن تدري نوار بأنى وصال عقد حبال جذاها
هل هناك غير الناقة وسيلة لوصل الحبال أو قطعها ، فليركب إذن ناقته وليمض بها ضاربا صفحا عن الماضى ، متخطيا كل ما يحول دون انطلاقه .

وهنا نأتى إلى القسم الثانى من معلقة لبى حيث يحدد القارىء نفسه أمام أكثر أجزاء القصيدة إمتاعا ، وأشدّها تأثيرا بما تحمله من قدرة صاحبها على الإيحاء بالصورة والرمز ، والاستعانة باللغة وعناصرها فى خلق جو نفسى محدد، بحيث يحدد القارىء نفسه أمام رؤية واحدة تريد أن تسيطر على الصورة الكلية للقطعة . ويمس القارىء أن جوا أو طالما نفسيا خاصا يريد أن يفرض نفسه عليه ، فلا يملك إلا أن يتبعه ، يستمتع به مشدودا إليه . بل إن القارىء لينهم

نفسه بالتفسير ، وهو محق في هذا الاتهام ، لو أنه وقف أمام هذه القوى الإيحائية موقف القارئ الذى يكتفى بالنظرة العابرة أو السطحية ، والذى يقف في قراءته للشعر عند المعنى المباشر أو القريب . فلو أن الشاعر كان قد اكتفى بتصوير ناقته بالسحابة الصهباء التى خف مع الجنوب جهامها ووقف عند حدود هذه الصورة الجزئية أو ما يشابهها لجاز في هذه الحالة أن نهم في قراءتنا لهذه الصورة الجزئية بما يكون فيها من علاقات شكلية بين المصطب والمشب به . ولعلنا إن هدف لبيد هو تشبيه سرعة سير ناقته بسرعة السحابة الخراء التى أسقطت ماءها ففى أخف وأسرع ذهابا وحركة من غيرها . ولكن الشاعر لم يها في تصويره لناقته أن يقف عند تلك المقطعة المحددة الثابتة ، بل جاوزها إلى خالق عالم خاص تأزرت في تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد يسهل على القارئ مع شيء من إمتنان النظر أن يمتقة ويمسك به .

من أجل هذا أجبنا لأنفسنا أن نتخذ في تفسيرنا لهذا الشعر منها آخر غير المنهج الذى اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه ، فهم يكتفون في شرحهم القصيدة وتفسيرهم لاياتها بالمعنى الظاهري القريب ، ولقد يحق لهم أن يملكوا هذه السبيل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية ، أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفى في قراءتنا القصيدة بالمنهج التقليدى وحده .

وإذا كان المنهج الذى اخترناه للدراسة هذه القصيدة يقوم أساساً على دراسة الصور بجمعة ، وعلى محاولة للكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري

فما ذلك لرغبة منا في اقحام منهج لا يمتد بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرسه، وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقتها في التصوير هو الذي يعلينا هذا المنهج أو ذاك. وليس معنى هذا أن كل ما بين أيدينا من صور في هذه القصيدة من هذا النوع الذي يحتاج إلى الكشف عن بعد ثامن أو ثالث، فن الجائز أن تلقى بكثير من الصور التي لا تحتل في تأويلها غير المعنى القريب، عندئذ يكون من النصف أن نذهب في تأويلها إلى أبعد مما تحتل. ومرد الأمر دائماً السياق بين أيدينا وطريقته في التصوير.

ودليلنا على ذلك أننا في مواجهة هذا القسم من الحلقة نجد الشاعر قد صور ناقته في صور ثلاث: الأولى منها من هذا النوع التقريري الذي يقف عند حدود المشكلة والمهاجمة بين طرفي التقييد، ولا يتجاوز ذلك إلى إشاعة جو نفسي خاص. من أجل هذا جاء تفسيرها لها محدوداً بقدرتها ومدى ما فيها من إمكانات. تلك هي تهيبه الناقه بالسحابة الحمراء التي خف مع الجنوب جهامها. فكان كل ما يريد الشاعر من هذه الصورة هو تهيبه سرعة الناقه في سيرها بسرعة السحابة الحمراء التي أسقطت ماها فأصبحت بذلك أخف وأسرع من غيرها. ولكننا عندما تنتقل إلى الصورة الثانية التي يصور فيها لبيد ناقته بالأمان الوحشية فإننا نجد أنفسنا أمام نوع آخر من الصور الثالثة التي يعمل على إشاعة جو نفسي خاص. وكذلك الحال في الصورة التي يصور فيها لبيد ناقته بالبقرة المسبوعة التي أكل السبع ولدها والتي تكلف لنا من قصة من قصص الصراع الدامية في مجابهة تحديات الحياة والطبيعة ومحاولة التغلب عليها. وطبيعي أن يكون منهجنا في دراسة الصورتين الأخيرتين غير منهجنا في دراسة الصورة الأولى، وإلا فإننا نكون قد أهقنا ما في ألغاز الصورتين

الآخرتين من إيماءات رمزية . هذا فضلا عما يتعرض له هذه الطريقة من أخطاء أخرى قد تمنعنا عن الحقيقة ، أو تحول بيننا وبين إدراك ما وراء الصورة من إحساس داخلي قد يكون له دوره في إبراز اللاوعي الفردي أو الجماعي للشعر الذي ندرسه ، على نحو ما رأينا في صورة الدار وما رمزت إليه من عواطف إنسانية وفردية عميقة .

والآن فلنتتبع أجزاء الصورة الثانية من صور الناقة ، ولنحاول إدراك الجو العام الذي تنطوي عليه .

لقد بدأ ليبيد بتشبيه ناقته بالسحابة كما عرفنا ثم أتبع هذا التشبيه بتشبيه آخر جعل فيه ناقته أفعى وحشية قد حملت من فعل شديد الغيرة عليها ، يلزمها أينما تذهب ، يطارد عنها الفحول التي تهاجمها ويتعرض من أجل ذلك لكثير من العنت والشدة . فعلى جسده من آثار العض والضرب ما غيّر لونه وأحاله إلى جسد مقشور من كثرة العض والكدم .

عل أن هذه المعركة التي دارت بين هذا الفحل وبين غيره من الحمر الوحشية لم تصرفه عن العناية بالأنان . فقد حرص على أن ينأى بها بعيدا عن الأماكن التي تتعرض فيها لمطاردة الحمر الأخرى ، فيرتفع بها فوق الأكام والصخور ، وقد زاده شغفا بها وغيرة عليها ما رآه من عصيانها وتمنعها عليه وهي تجاز هذه المرحلة بين الحمر والوحام وقد كانت من قبل سمحة طيبة . بعث هذا كله في قلب الحمار فاعتلى بها مكانا مرتفعا حتى يتيسر له أن يرقب من هذا المكان كل من عساه أن يكون مستترا أو مخفيا بأعلام الطريق من الصيادين ، وحتى يجنب أمانه التعرض لأي خطر أو إصا به ، وحتى يكونا معا

منزلين وبعيدين عن مزاحمة الفحول الأخرى ومضايقتها لها .

وتظل الأتان وفحاما فوق هذه الربوات المرتفعة المشبعة بسعيدين بهذه العزلة وبما يطعمان من نبات رطب ، وتمضى شهور الشتاء الستة وهما على هذه الحال من المعادة يكفيهما الرطب من النباتات عن طلب الماء ، فلم يكن بهما حاجة إليه . حتى إذا انقضت شهور الشتاء الستة وحل الصيف ، وتحركت رياحه الحارة . وأصاب الشوك حوافر الأتان وفحاما لم يكن هناك مقر من التفكير في الماء ، فقد أصبح الآن ضرورة لا مناص منها . ويتشاور الأتان وفحاما في الأمر ويطول تشاورهما ولكنهما لا يلبثان أن يفتيا في تفكيرهما إلى رأى محصد محكم فيعقدان العزم على الانطلاق بحثا عن مورد ماء .

وتدب فيهما دفعة الحياة من جديد . وتنم لكهما إرادة واحدة . ويندفعان في سرعة الريح ، يتجاذبان معا في عدوهما نحو الماء غبارا كثيفا تمتددا كأنه شوب ، أو كأنه دخان نار مشتعلة قد هبت عليها رياح الشمال فزادتها اشتعالا ، وخالط بها من الخطب الغض ما جعل دخانها يتكاثر ويمتد . على أن سمى الأتان وفحاما نحو الماء لم يصرفهما عن الحب فهما ما يزالان على ما هما عليه من مودة ورحمة ، ولم يفتر حرص الفحل على أمانه وخوفه عليهما حتى أثناء العدو . فهو حريص على أن تظل الأتان أمامه فإن تأخرت عنه دفعهما إلى الامام خشية أن تترأخى عنه فيفقدها . وما يزالان كذلك حتى يبلغا النهر الذى يريدان ، إلا أنهما في اندفاعهما نحو الماء ولطفتهما عليه يعضيان في هذا النهر حتى يذتبا فيه إلى عين مثلثة بالماء فيشقانها فرحين بهما ، وقد أحاطها غاب من القصب الكثيف المتجاور . على أن بعض هذا القصب قد أحالته الرياح وصرعته ، أما بعضه الآخر فما يزال قائما .

- او ملسع وسقت لاحقب لاحمه طرد الفحول وضربها وكندامها (١)
 يملو بها حبيب الإكام مسبح قد رابه عصيانها ووحامها (٢)
 بأحزة الثلبوت يربأ فوقها قفس المراقب خوفها أرامها (٣)
 حتى إذا سلخها جمادى ستة جزءا فطال صيماها وصيامها (٤)
 رجما بأمرهما إلى ذى مرة حمدا . ونجح صريمة إبرامها (٥)
 ورمى دوابرها السفا وتهيجت ربح المصايف سورمها وسهامها (٦)
 فتنازعا سخطا يطير ظلاله كدخان مشعلته يشب ضرامها (٧)
 مشمولة غلثت بنابت عرج كدخان تمار ساطع أسنامها (٨)
 ففضى وقدمها وكالت عمادة منه إذا هي عردت إقدامها (٩)

(١) أملت الأنان : أشرف عليها بالبن ، وسقت : حانت ، الأحقب : البهر ، لاحه :
 غير لون جلد .

(٢) حبيب الأكام : ما احلردب من الصخور ، السبح الخدش العيف .
 (٣) الأحزة : جمع حزيز وهو - ومثل الغف ، واللبوت : موضع بعينه ، ربأت الفوم :
 كئنت وبينة لهم ، الغفر : الغالي - المراقب : الموضع الذى يقوم عليه الرقيب ، الأرام : أعلام
 الطريق .

(٤) جمادى : اسم لشتاء سمي به لجود الماء فيه ، جزءا : صاما
 (٥) المرنة : القوة ، الحمد المحكم ، والصريمة : العزيمة
 (٦) الدوابر : ماخير المواز ، السنا : الشوك ، السوم والسهام : شدة الحر .
 (٧) تنازعا : آجاذبا ، السبط : المحتد الطويل .
 (٨) مشمولة : حبت عليها ربح الشمال ، غلث : خلعت ، العراج : ضرب من الشجر ،
 الأسنم : جمع سنام .
 (٩) التمريد : التأخر والجن .

فتوسطها عرض السرى وحدها مسجورة متجسرا قلامها (١)
هههههههه وسط اليراع يظلمها منه مصرع غابة وقيامها (٢)

وبهذه الأبيات الأحـد عشر تنتهى الصورة الثانية لوحف الناقة . وما نظن
أن أحداً من يقرأ هذه الأبيات بقادر على أن ينصف الشعر القديم ويعلم عليه
حقه ما لم يقف عند هذه الصورة المتكاملة الأجزاء ويسأل نفسه : أجمت قصة
الأتان هذه التى رواها علينا أبيد مستعينا فيها بهذه العناصر التى جمعها الواحد إلى
جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجى لصفحة من حياة البادية ؟ وهل كان
تشبيه الناقة بالأتان الحامل وما كان بينهما وبين فعلها من علاقة حية ، وما كان
بين الفعل وغيره من الفحول من صراع ، وما تردد فى القصة كلفها من معانى
الغبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن
سرعة الناقة ؟ وأنها فى قوة احتمالها وقدرتها على العير والجرى أشبه بهذه الأتان
وفعلها ؟ ألسنا نتجنى كثيراً على الشعاع وصوره إذا عاملنا هذه المتعلمة
الكاملة معاملة لنا لصورة تقريرية مكونة من مشبه ومشبه به على نحو ما عاملنا
به الصورة الأولى التى صور فيها ليبد لناقه بالسحابة الصهباء ؟ لا نشك فى
أننا حينما نذهب هذا المذهب فى تفسيرنا لهذه الأبيات ، نغض هذا الشعر
الكثير من حقه علينا . وغنى عن البيان أن الصورة التى تكفى بمجرد المقابلة
بين طرفي التشبيه فى بيت واحد غير الصورة التى تنأى عن الشيء وشبيهه
وتخرج إلى أفانٍ أرحب ، وتنقل الفارح إلى أجواء نفسية غير محدودة
بمدلولات الألفاظ الحرفية . إننا أمام صورة كهذه بحاجة إلى أن نأمل الإبعاد

(١) الرضى : الناقة ، السرى : النهر الصغير ، والنصديم : الذهبى ، مسجورة :
مبين ملوطة ماء .

(٢) اليراع : القصب ، والغابة : الأجمة ، والمصرع : المصروع .

الأخرى غير المباشرة التي تعمل الكلمات على إبرازها وذلك بتتبع أجزاء الصورة، وإدراك ما ينطوى وراء هذه الكلمات من إحساس موحد .

إذا اقتنعنا بهذه المقدمات فسيكون من الخطأ الفاحش أن نلتفت في شرحنا لهذه الآليات عند الحدود التي وقف عندها المفسرون السابقون الذين لم يروا فيها غير تشبيه ناقه لبيد بالسرعة والقدرة . وأنها إذا أطلقت ساقها للريح فستكون في سرعتها كهذه الأنان وفحلها عندما أنطلقا كالسهم الخاطف بحثا عن غدير ماء .

كلا إنا هنا أمام أنان حامل ، وفي هذا رمز للحياة والخسوبة والنماء والميلاد . ثم إنا هنا أمام علاقة حية بين أنان وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع . ويستنفدان طاقتهما وجهدهما في تحقيق وجودهما وتقاوم إرادتهما الحية كل ما يعترض طريقهما من صعاب وعقاب . ثم يظفران في النهاية بالحياة بعد أن يقتصرا على كل ما تتحداهما به الطبيعة . وإلا فما الذي يدعو الشاعر إلى تشبيه ناقته بأنان حامل ؟ وما قيمة الحمل هنا . وما مفهومة ؟ ثم ما الذي يدعوه إلى اتخاذ الأنان وفحلها محورا للقصة كلها ؟ ثم لماذا أو قفهما هذه المواقف بعينها : يقيمان معا ستة شهور يريهان الرطب من الثبات ويتماوانان على تجنب المخاطر ، ويفكران بعد انقضاء الشتاء فيما ينتظرهما من ظمأ إذا هما مكثا في مكائهما جامدين لا يسميان ؟ أليس في هذا كله ما يلفت الذهن إلى ضرورة تتبع ما وراء هذه القصة من إيحاءات ؟ ثم بقي أن نسأل أنفسنا ما علاقة هذا كله بوصف الناقة ؟ بل وما علاقة هذا كله بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ؟ ثم كيف استطاع وصف الناقة أن يرتبط على نحو ما بما ساد في وصف الدار من مشاعر ، وبما سيقوله الشاعر عن نفسه في القسم الأخير من القصة بيدة ؟

هذه وتلك أسئلة يفتنى أن تدخل في اعتبار الناقد ، نوحل الإجابة عليها حتى نقتنى من تحليل القصيدة جميعها ، فما زال أمامنا الكثير الذى يحتاج إلى تفسير . ومن ثم فند وجب أن نوحل الإجابة عن علاقة هذه الأجزاء بالأجزاء الأخرى حتى نقتنى من تحليل القصيدة كاملة .

ولا يكتفى لببى فى وصف ناقته بهذا القسم الذى صور فيه ناقته بالأتان الوحشية والذى احتل من القصيدة أحد عشر بيتا ، بل انبعضه بقسم ثان يصف فيه ناقته بالبقرة المسبوعة التى أكل السبع ولدها . وسرى من تحليلنا لهذا القسم أن ليس ثمة تناقض بينه وبين القسم الأول كما زعم صديقنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « دراسات فى الشعر المسرح » عندما قرر أن القارئ مضطر إلى الشعور بالتناقض العاطفى وانعدام الوحدة الشعرية بينها (١) .

على أن الذى دفع الدكتور بدوى إلى هذا الإحساس أنه فصل وصف الناقاة عن القصيدة كلها . ولم يسلك المنهج الذى يكشف له عن الأبعاد الأخرى التى تنطوى وراء جميع أجزاء القصيدة . كما أنه لم يحاول وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية فى القصيدة القديمة أن يلقى نظرة شاملة على الشعر الجاهلى كله ، وما يمكن أن يشتمل عليه من تمجيد عن اللاوعى الجماعى . وما تنطوى عليه صوره من إيماء بواقع الصراع الذى يجابهه إنسان هذا العصر . ونحن مع إدراكنا بأن وحدة الصراع أو وحدة الشعر شيء ووحدة الصورة العضوية شيء آخر إلا أن دراسة الشعر الجاهلى وإدراك اتجاهاته ، وما قد تنطوى عليه صوره من رموز مسائل تعين الباحث من غير شك على دراسته للقصيدة القديمة وتلقى كثيرا من الضوء على ما قد يبدو غامضا أو متناقضا .

فالدكتور بدوى يرى أن التناقض قائم بين الصورتين صورة الأنان
الوحشية وصورة البقرة المسبوعة . وقد أتاه هذا الإحساس من أن صورة
الانان الوحشية تنبض بالامل وتفيض بالإشراق والبهجة بينما تثير صورة
البقرة المسبوعة جوا حزينا كئيبا يشهد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام
حقيقة الحياة . وهذا صحيح إلا أننا عندما نقف في تحليلنا للصورتين عند
إدراك هذا وحده نكون قد ظلمنا الشاعر . فعلى الرغم من أن الصورة الأولى
تختلف عن الصورة الثانية في الظلال والأدوات والألوان ، وعلى الرغم من أن
في الأولى فرحة بالحياة وانتصارا على تحدياتها ، وأن في الثانية إحساسا
بوحشة الحياة . وتها وجزعا من فداحة الموت وفظاعته ، فإن في الصورتين
معا هذا الصراع الحى من أجل البقاء والانتصار على الموت . وعاطفة الصراع
هذه من أجل الحياة هى الجانب المشترك فى الصورتين وهى الغاية التى تهدف
إليها المقطعتان ، بل إنها النواة الأساسية والمحور الذى تدور عليه القصيدة من
بدايتها إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التى تلتقى عندها أجزاء القصيدة كما
سنرى . ولو كنا نعالج القصيدة على النحو الذى ينظر للعمل الفنى نظرة كلية لها
وجدنا على الإطلاق أى تناقض بين معانى الحياة والخصوبة واللذة التى تسود
المقطعة الأولى لوصف الناقة ، وبين معانى الامل والوحشة والدفاع عن النفس
التي تسود المقطعة الثانية ، طالما كانت العاطفتان معا تمثلان موقفا واحدا
يقفه الشاعر من الوجود . وطالما كانت كل عاطفة منهما تسكن الأخرى
ويكونان بمثابة الجانبين المتقابلين لشيء واحد . وكما نتحقق الوحشة فى
العمل للفنى من التطابق بين العواطف فإنها تتحقق كذلك من التباين والتقابل .
ومن القصائد ما يمكن أن يذشأ بين أجزائها كثير من التجاذب والمقاومة
والصراع . ولكن البناء الكامل هو الذى يستطيع أن يباخ بهذه المواد المتصارعة

المتباينة درجة عالية من التوازن بحيث يصل في النهاية إلى العمل الذي تنصهر فيه جميع الاجزاء وتمطى في النهاية أثراً واحداً لا أثرين . ومن ثم ، فليس يفزعنا أن نجد تناقضاً بين أجزاء القصيدة الواحدة طالما كان التوازن قائماً بين هذه المتناقضات . بل إن من النقاد المحدثين من يعتقد أن بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض (١) ذلك لأن للتوازن بين الدوافع المضادة الذي هو في رأى ريتشاردز أساس الاستجابات الجمالية ذات للقيمة العظمى يعمل على تفضيل أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود .

والآن فلنحضر إلى مقطعه البقرة المسبوعة التي تمثل القسم الثاني من وصف الناقة لئلا نرى إلى أي حد استطاع هذا القسم أن يلتحم مع سابقه . وأن ينصهر مع سائر الاجزاء فيعطى أثراً كلياً واحداً يتمشى مع ما يسود القصيدة كلها من إحساس .

ينقلنا لبيد من صورة الأنان الوحشية إلى صورة البقرة المسبوعة ببيت من الشعر يؤكد فيه أننا أمم ناقة واحدة لا ناقتين على الرغم من تغير الصورة وذلك حين يقول عقب انتهائه من صورة الأنان الوحشية :

أقتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها (٢)

ففي الاستفهام الذي يطالعنا في أول البيت دليل على أن ما أضفته الصورة الأولى على ناقتة من المعاني لم يكفه ، ولم يبلغ عنده ما يريد . فما تزال للصورة بقية ، وما يزال في النفس من الماعز الدفينة ما يحتاج إلى الإفصاح

١ - فن الشعر ص ٢١٠ ، مبادئ النقد الأدبي ص ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢

٢ - المسبوعة : التي أسأها السبع بأفئراس ولدها ، خذلت : تركت ولدها ولحقت بالقطيع ، الهادية : المقدمة ، الصوار : القطيع من بقر الوحش .

فإذا كانت نافتى تشبه الاثنان الى صووت لك من أمرها ما صورت ، فإنها كذلك
تعبه البقرة المسبوعة الى اقترس السبع ولدها حين خذائته وتركته وراءها وأسرع
لناحق بمقدمة القطيع وترعى مع صواحبها من البقر .

وهكذا ترى أن البيت الشعري الذى وصل بين المنطعطين يصرح بأن لدى
الشاعر المزيد من الصور يريد أن يضيفها الى ما سبق ، وأن ماضى من الكلام
لم يستوعب كل ما لديه ، حتى لكأنه يطالب القارئ أن يتأنى قليلا فما زال
للكلام بقيه .

وما كادت هذه البقرة تمضى فى طريقها مع القطيع ترى سبع صديقاتها
حتى اكتشفت أنها خدلت ولدها فمادت لتحبث عنه ، وأخذت تقطع المسكن
كله تروح فيه وتجيء ، وترسل صيحاتها هنا وهناك منادية على ولدها ،
فتذهب صيحاتها سدى . فكم طافت ، وكم نادت ، وكم أطلقت من صيحات
ولكن ولدها كان قد لقي مصرعه ، ولم يبق منه غير جثة ملقاة على الأرض
قد غفرها التراب وأحال لونها الأبيض الى لون رمادى ، وتجاذبت أشلاءها
وبقاياها ذئاب مدربة على الصيد قادرة على التمسك بفريستها والنيل منها . فما كادت
تغفل البقرة عن ولدها لحظة حتى اهتبلت الذئاب هذه الفرصة فانقضت على
وحيدها فأهلكته .

ولكى يزيد الشاعر من إحساسنا بوقع المأساة وفظاعتها أضاف تلك الإضافة
البارعة حين جعل الكارثة تقع بتدبير من قدر محتم لا يملك أحد له دفعا ولارداً ،
وحين جعلها تقع فى لحظة غفلة قصيرة كانت البقرة فيها مشغولة عن ولدها ، حين
أشار إلى عجز أية قوة عن دفع الموت بقوله :

« إن المنايا لا تعطش سهامها » قاصدا أن يشير فينا الإحساس بفضاعة المأساة التي لم يكن ثمة سبيل إلى الفرار منها أو تجنبها .

خمساء ضيعت الفرير فلم يرم	عرض الشقائق طوفها وبغامها (١)
لمعمر قهس تنازع شملوه	غيب كواسب لا يمن طعامها (٢)
صادفن منها عرة فأصبتها	إن المنايا لا تعطش سهامها (٣)

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تتبع اللحظات التي عاشتها البقرة بعد فجيعتها . وإذا كل لحظة تمثل حلقة في سلسلة من العذاب والكفاح والشعور بالوحشة والظلمة . فقد كانت ليلة رهيبة حقا تلك التي قضتها البقرة عقب موت ولدها ، ليلة تعاونت فيها مظاهر الطبيعة على إشاعة هذا الجو الحزين ، وشاركت في إسدال سحب من المموم انتشرت في الجو وكله فأكسبته ظلالا حالكة . ولقد نجحت كلمات الشاعر وصوره في الإيحاء بهذا كله اللهم إلا إذا استثنينا شطرا واحدا من بيت لم يراع الشاعر في كلماته ما ينبغي للجو الحزين الذي أشاعته المقطعة كلها . فعندما صور الشاعر الليلة التي باتتها البقرة عقب مصرع ولدها بأنها ليلة مظلمة كئيبة مكفورة قد تراكت فيها السحب ولم ينقطع عنها المطر ، ما كان يليق به أن يصف هذا المطر بأنه مطر قر توى الخنازل منه . ولا يخفى أن ذكر الرى أو الارنواء ، وذكر الخنازل أيضا أمر يتنافى مع الجو العام

١ - الخنس : تآخر في الأربة والفرير : ولد البقرة الوحشية

والبغام : صوت رقيق

٢ - العفر والنعير : الإلقاء على العفر وهو أديم الأرض ، والفهد : الأبيض

والتنازع : التجادب الخنس الكواسب : الذئب الرمادية اللون التي لا ينقطع طعامها

٣ - لا عطش : لا تعرف

الذى يسود المقطعة كلها ، الأمر الذى قد نقلنا من الظلال الحزينة إلى ظلال أخرى بهيجة . ولقد كنا فى غنى عن تعقيبه على المطر بأنه مصدر الرى ، وكان الأول بالشاعر أن يستمر فى تصوير الليلة الحزينة بأنفسهم وألوان لا تخالطها أى ومضة من الضياء أو الإشراق . فلو أن الشاعر حذف العطر الثانى من البيت الذى يقول فيه :

باتت رأسبل واكف من ديمة يروى الخنازل دائماً تسجماها (١)

ومضى مباشرة فى تصويره للآلام التى طانتها البقرة من هذه الأمطار المتلاحقة التى لم تقطع طول الليل ، والتى تساقطت بكل ثقلها وبرودتها على ظهر البقرة ، لو أن الشاعر مضى إلى تصوير هذه الآلام مباشرة ، ولم يصف المطر بكلمة . يروى الخنازل دائماً تسجماها ، اكان ذلك أليق بالسياق العام وأجدى فى التركيز على إشاعة الإحساس بالفجعة التى تعانيتها البقرة .

على أن الشاعر قد بادر فألقى بالبيت السابق بيتاً أعاد إلينا ما كنا فيه من إحساس بالظلمة وذلك عندما قال :

يعلو طريقة متنها متواتر فى ليلة كفر النجوم غمامها (٢)

فقد نفى هذا البيت عن تلك الليلة كل مصدر من مصادر البهجة حين صورها بأنها ليلة قد أسدلت فيها الظلمة حجباً كثيفة لا تسمح ببصيص واحد من

١ - لواكف : المطر الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة

٢ - طريقة اللحن : الخط من ذهبها إلى عنقها ~ كفر : فطى

للتواتر : المطر للأواصل

النور ، هذا فضلا عما في صورة المطر المتواتر الذي ينصب على ظهر البقرة من دلالة على أن كل ما في الطبيعة كان قاسياً ، وهكذا لم تكن الليلة إلا انعكاساً لما في أعماق البقرة من ظلمة وسواد .

ثم انظر بعد ذلك إلى موقف البقرة من تلك الليلة القاسية المدممة : لقد أخذت تبحث لها عن مكان تحتمي فيه من هذا المطر ، فلم تجد من سبيل إلا أن تدخل في جوف شجرة ، ولكن أى شجرة تلك ؟ لقد كانت شجرة تقصص أغصانها وانكشفت من شدة البرد . بل لقد كانت شجرة مفبوذة عن سائر الشجر ، قد انحنى مكاناً قصياً فهي قاعة تكاد تتجمد في عروقها الدماء من شدة البرد ، تحبس بالوحدة والوحشة بعيداً عن رفيقاتها من الشجر . وها هي كشيء الرمال التي تحيط بها من كل جانب لتتسرك هي الآخرى في الإحساس بفضاعة الموقف ، بل إن العسدي الذي سرت من البقرة إلى الشجرة اتسرى بدورها إلى كشيء الرمال التي لا تقوى على التماسك فتنهار وتساقل .

تجنأ أصلاً قالصاً متنبذاً بهجوب أنقاء يعيل هيامها (١)

فانظر كيف استطاع الشاعر في بيت واحد كهذا أن يجمع كل هذه العناصر الإيحائية وكيف أمكنه أن يخاطب على كل شيء يحيط بالبقرة من شجر وأغصان ورمال معاني الجود والبرودة والتفليس والتنبذ والانهيار . ثم أيسر هذه المعاني كلها رموزاً لما تعاني منه البقرة في مأساتها تلك .

١ - الاجتاف : الخوض في جوف الشيء التنبذ : التخلي
بهجوب أنقاء : أصول كنبات الرمال الهيام : ما لا يمتصك من الرمال

ثم ما كان أغنانا عن هذا البيت الذى جاء عقب البيت السابق والذى أراد به الشاعر تصوير البقرة وهى تقف وحيدة فى هذا الظلام بعيدة عن رفيقاتها بالدرة أو بالجوانة البحرية التى انفصلت من عقدتها ففى منفردة لا تستقر. ما كان أغنانا ونحن فى قمة الانفعال بما تعانیه البقرة من مشاعر الانهيار هذه أن نجعلها منيرة فى وجه الظلام ، ومنيرة كالدرة ، فقد يؤثر هذا كله فى خيط الانفعال المتصل والذى يسود المقطعة كلها فيصاب بالتزق أو النقطع وذلك حين يقول :

وتضىء فى وجه الظلام منيرة كجوانة البحرى سل نظامها (١)

وحشر مثل هذا البيت بين مجموعة من الأبيات تناغضه كلية من شأنه ان يقف كالصخرة فى طريق دفعة الانفعال السائدة التى تغمر المقطعة كلها . نعم لم يكن بنا حاجة إلى هذا البيت ، كما لم يكن بالشاعر حاجة إليه . وكان الأولى به أن يمضى فى سبيله كما كان . والدليل على أن ليس لهذا البيت موضع هنا أن الشاعر يعود بعده مباشرة إلى السيل العاطفى الذى كان يتدفق غامراً كل شىء بمياهه . فبعد أن صور النافذة فى تلك الليلة الرهيبة عاد ليقبض خطأها فى براعة عندما أسفر الصبح . فإذا ما انكشف الظلام وانحسر لم يزد لها طلوع النهار إلا أسى ولوعة . وإذا خطواتها على الشرى خطوات مهزومة مقهورة لا تكاد تمشى حتى تتعثر ، لا تساعد قوائمها على حملها ، وإن حملتها ففى تزايق بها على أرض هشة ورمال لا تماسك لكثرة ما أصابها من المطر ليلاً .

حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت
بكرت نزل عن الزئى أؤلامها (١)

وفي هذا البيت عودة إلى موجة الانفعال السائدة في المقطعة وامتداد لها .
ثم يواصل الشاعر التعبير عن جزع البقرة التي لم ينقطع حنينها لولدها ولحفاتها
عليه ، فهي منهكة في الجزع والضجر ، تروح وتجيء في هذا المسكان لا تفارقه
سبعة أيام بلياليها ، لا يرقأ لها جفن ولا تنهداً لها نائمة . حتى إذا يشت من
اللقاء بولدها أخاق ضرعها الذي كان ممثلاً لبنا فصار إلى الجفاف وانقطاع
ولدها عنه . ثم يضيف الشاعر هذه الإضافة الرائعة التي استطاعت بإيحائها أن
تمثلاً التملوب شجنا . وذلك عندما أراد أن يلفت الانتباه في الشطر الثاني من
البيت إلى أن الذي أبلى ضرع البقرة وأصابه بالجفاف وانقطاع اللبن لم يكن
الإرضاع أو الفطام ، فهي لم ترضع ولم تفطم وإنما فقدتها لولدها وانقطاع أمها
في لقائه هو الذي أبلى ضرعها :

حتى إذا يشت وأسحق حاق
لم يبله إرضاعها وفطامها (٢)

على أن سلسلة التلميذات التي تواجهها البقرة لم تها أن تنتهي عند هذا
الحسد ، فلم يزل أمامها شوط آخر نقطعه في نضال مع الحياة والطبيعة ، وما
يزال في جمعية القدر من السهام ما يهدد أن هذه البقرة ، ويحتاج منها إلى مزيد
من القوة حتى تنهض من كبوتها وتقف على قدميها وتمضي في الطريق طريق
الحياة بعزم جديد .

فما كادت البقرة تنتهي إلى اليأس من لقاء ولدها حتى باغتها وهي في

(١) الأسرار : الانكشاف . الأعلام : القوائم

(٢) الإسحاق : الإخلاق . المالق : المتلى . ابناً

خلوتها صوت خفى لإنسان ، فتسمعت إليه البقرة وتيقظت له جميع أحاسيسها وأفزعتها هذا الصوت وإن لم تعلم مصدره أو تدين حقيقةه ، ولكنه يكفى أن يكون صوت إنسان حتى يبعث إليها كل هذا الرعب . فالإنسان داؤها والإنسان سقامها ، وهو عدوها الأول الذى لا يفتأ ينتهز الفرص للقضاء عليها واقتناصها . ومن هنا غدت البقرة فزعقة قد شل الفزع حركتها ففى لا تستطيع أن تتحرك إلى الامام أو إلى الخلف ، إلى اليمين أو إلى اليسار لانها فقدت السيطرة على أعصابها من ناحية ، ولانها لا تعلم موضع الخطر ، ولا من اين يأتيها الموت أمن امام أم من خلف؟ من أجل ذلك بقيت فى مكانها جامدة لا تتحرك .

فتوجست رز الأيس فراعها عن ظهر غيب ، والأيس سقامها (١)
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه مولى الخسافة خلفها وأمامها (٢)

على أن البقرة قد أدركت بغريزتها أن هذه الوقفة الجمادة التى وقفتها لن تنقذها من الخطر الذى يربص بها . فلم تمنح لحظات حتى استجدهت كل ما لديها من إرادة فلم يعد للخوف أو لليأس مجال ، فأطلقت ساقها للريح ، وانطلقت فى عدو سريع . عندئذ أطلق الرماة وراهما سهامهم فلما ذهبت هذه السهام أدراج الرياح ، ويش الرماة من أن ينالوها بسهامهم أطلقوا وراهما كلاب الصيد المسترخية الآذان الضامرة البطون فلحقنها الكلاب ، ولكن البقرة كانت قد أسرعت إلى الكلاب فطعننها بقرن كالرمح فى

(١) توجست : سمعت الرز : الصوت . الأيس : الرأس والناس واحد راعها : أفرعها .

(٢) الفرج : ما بين قوائم الدواب . مولى الخسافة : وضعها وصاحبها

حدوته وطوله ، وقد أيقنت أنها في موقف لا يحمدى فيه التردد أو الخوف فأنما إن لم تقتل الكلاب قتلها الصياد وكلاجه . ولو أنها تراخت أو تأخرت لحظة واحدة لكان هذا التراخي كفيلاً بافضاء عليها . فهاجمت البقرة «كساب» وهى واحدة من تلك الكلاب التى تطاردها وألفت بها صريعة مضرجة بدمائها ، وما كادت السكبة الثانية تكرر على البقرة حتى لقيت هى الأخرى نفس المصير الذى لقيته الكلبة الأولى.

حتى إذا يمس الرماة وأرسلوا	غضباً دواجن قافلاً أعصامها (١)
فلحقت واعتكرت لها مدرية	كالسمهرية حمدها وتمسامها (٢)
لنذودهن وأيقنت إن لم تزد	أن قد أحرم من الختوف حمامها (٣)
فتقصدت منها كساب فضرجت	بدم وغودر فى المكر سغمامها (٤)

وإلى هنا ينتهى القسم الأخير من وصف الناقة . وقد احتل من القصيد سبعة

عشر بيتاً . ويهنا بعد أن وقفنا عند جزئيات هذه القصة وتفصيلها أن نؤكد أننا أمام تصوير لا يقف فيه البيت الشعرى منفصلاً أو مستقلاً عن سائر الأبيات ، كما لا يمثل فيه البيت الواحد طاملاً قائماً بذاته كما هو الشائع فى كثير من شعرنا العربى التقليدى ، وإنما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا فى كيان عضوى واحد . وهو إلى حشد كبير تصوير قريب من ذلك الذى

(١) غضف من الكلاب : المسترخية الآذنت • الدواجن : المملكات . القافال •

الباس . أعصامها : بطونها

(٢) سكر : صلف ، المدرية : طرف فرونها

(٣) الذود : السكك ، أحرم : قرب . الختوف : قضاء الموت

(٤) تقصدت : قتلت . كساب : اسم كلبة ، وسظام كذلك

نراه في شعر القصائد ذات الوحدة العضوية التي يذكرها النقد الحديث كشواهد على البناء العضوي الحى . ورأينا كيف أن قصيدة البقرة المسبوعة تسدرج في النمو وتدافع الموجات العاطفية فيها حتى تبلغ نقطة تجمع واحدة .

وإذا كان في الإحساس الذى يفمرنا عقب قراءة أبيات البقرة المسبوعة ما يناقض الإحساس الذى يفمرنا من قراءة أبيات الأنان الوحشية، فإن هذا التناقض لا يمكن أن ينمض دليلاً على تمزق الخيط الواحد الذى يربط بين القصتين أو المقطعتين ذلك إذا أدركنا أن كلا منهما يمثل رؤية الشاعر الجاهلى للحياة وموقفه منها . فإذا كانت قصة الأنان الوحشية تمثل حب الحياة ، وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف من الموت، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا حاملان يتنازعان نفساً إنسانية واحدة، ومن تفاعلها ما يتحقق الصراع النفسى الذى ينطوى كما قلنا وراء كل صور القصيدة الحى بين أيدينا كما ينطوى كذلك وراء كل نواحي النشاط التى يمارسها العربى البدوى وسط عالمه المخوف بالمخاطر من كل جانب .

من أجل هذا نريد أن نقول للدكتور مصطفى بدوى بأن الوصف هنا وفى هذا النص بالذات، وهو النص الذى اتهمه الدكتور الناقذ بانقسام العاطفة فيه وتفتتها وضياها (١) نريد أن نقول له إن الوصف فى هذه المعلقة كما اتضح من تحليلنا السابق لشعر الطلل والنساء ليست الاستعارة والمجاز فيه مجرد مظهر خارجى ، كما أنهما لا يستمان بهما هنا لمجرد التزيين والتنميق على حد قوله، وإنما هما هنا دلالتهمهما الرمزية والإيحائية ، ومهما نستطيع أن نستشف

موقف الشاعر من الحياة ، وأن ندرك كذلك علاقة الإنسان الوحشية بالبقرة
المسبوعة بالناقة ، وارتباط هذه الجزئيات كلها بالتأثير الكلى الذى تنتهى
إليه القصيدة .

وإذا تركنا وصف الناقة بتسميتها إلى ما تلا من أقسام أخرى فلن نخرج عن
الإحساس العام المسيطر، والذى نراه ينمو نموا داخليا متدرجا متقلبا من
تصوير الدار الى وصف الناقة إلى فخر الشاعر بنفسه وبقومه .

وإذا كن الشاعر قد ترك وصف الناقة فهو لم يترك موقفه الذى وقفه من
الحياة، فما يزال هو الرجل الذى يضرب فى الأرض بعزيمة ثابتة لا تعرف الهزيمة.
وما موقف البقرة المسبوعة التى انتصرت فى آخر الأمر على كل المعوقات إلا
صورة أخرى من موقف الشاعر تجاه الحياة. وانظر إلى الشاعر بعد أن فرغ من
وصف ناقة كيف يحدد لنا ملامح تلك الشخصية العربية المعترزة بذاتها القادرة
فى تصميم على أن تحقق لنفسها أقصى ما تستطيع من انتصارات متخفية كل
الحواجز. تلك النفس المتفجرة الزاحفة كجيش بألوية هى التى تراها من خلال
تلك الأبيات المليئة بأنغام الحرية والسيادة والبطولة ، والتى تطالعك روحها من
خلال كلمات الشاعر التى يوجهها لصاحبه ، والتى اتخذ منها منذ بدء القصيدة
محاوراً يحاوره أو رفيقا يخاطبه ، ولا يفتأ يعود إليه بين الحين والحين يلقى إليه
بكل ما فى صدره من مشاعر . يقول أبيد بعد أن فرغ من وصف ناقة :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى واجناب أردية السراب إكامها (١)

(١) فبتلك : أي بتلك الناقة اللوامع : لوامع السراب لبست الأكمام أردية السراب

أضى اللبابة لا أفرط ريبة أو أن يلوم بحاجة لواها (١)
أو لم تكن تدري نوار بأني وصال عقد حباتل جذامها (٢)
تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يتعلق بعض الفوس حمامها

ثم يمضى الهاعر بعد هذا في مخاطبة صاحبه نوار التي قطعت ما بينها وبينه من علاقة بهجرتها له وانقطاعها عنه ، وهي لا تدري أنها وإن كانت قد شغلت عنه بالرحلة والانتقال فهو كذلك مشغول عنها بأعماله وبطولاته ، فهذه ليا ليه يقضيها في سمر ممتع شهي يلتقى فيها بصفوة من أصدقائه يسمرون معا يشربون الخمر ويستمتعون للغناء . على أن هذا السمر ليس وحده المقصود بالآيات ، وإنما المقصود هو ما يطالعنا من ملامح شخصية لبيد أنساء قنناء تلك الليالي التي طالت ولذ فيها اللهو والمناجاة ، إنها شخصية الرجل السكريم الذي إن استقبل ضيفا منا لا يدخر جهدا ولا مالا في سبيل إكرامهم والاحتفاء بهم ، لأنه يقدم لهم الخمر ، ويسكن أية خمر ؟ الخمر التي أمتعت وعذرت وغلت على شاربها ، والتي لم يكن في مقدور الرجل العادي أن يحصل عليها أو يقتنيها يسعى هو بنفسه فيظفر بما لم يستطع أحد أن يظفر به ، وينال ما لم يكن في مقدور غيره أن يناله ، لأنه يدفع في الخمر ثمننا غاليا فحسب ، ولكن لأن له من القدرة ما تنحطم أمامها القيود :

بل أنت لا تدريين كم من ليلة طلق لذيد لوهما وندامها (٣)
قد بت سامرها وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها (٤)

(١) اللبابة : الحاجة (٢) الحباتل : العهود
الجذم : الفطم (٣) لبة طلق : ساكنة لا حر بها ولا قر
(٤) الخاتمة : الراية

أغلى السبأ بكل أذن عاتق أو جوفة قدحت وفض ختامها (١)
 بصبح صافية وجذب كرينة بموتر نأثاله إيهامها (٢)
 بادرت حاجتها الدجاج بصحرة لأهل منها حين حب نيامها (٣)

فلو واجعت لفظة هذه الأبيات وما تنطوي عليه من مشاعر لاستطعت
 أن تدرك من عباراتها « بل أنت لا تدوين » وكم من ليلة قد بت سامرها ،
 وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعن مدامها ، إحساس الثقة بالنفس والاعتزاز
 بإرادة الانتصار ، ثم السخرية من موقف نوار التي ظنت أنها وحدها القادرة
 على التسلل والتعزى بالرحلة والانتقال ، وهي لا تعلم كم لدى صاحبها من الطاقات
 والقدرات . وإذا تركنا هذا إلى ما في الأبيات من إشارة مستمرة إلى الذات
 ومن الحديث عن النفس الذي يتضح من استخدام ضمير المتكلم في (بت) و
 (وافيت) ثم في (أغلى السبأ) وفي (بادرت حاجتها) تحس بحاجة الشاعر إلى
 شفاء ما في صدره من حساسة تلتبس من وسائل الأداء القوية وعلى الشخص
 في تكرار ضمير المتكلم ما يتناسب مع موقف الشاعر الذي يحس بأن
 صاحبه نوار بحاجة إلى أن تعلم ما خفي عليها من حقيقة وهو كثير :
 منها تلك الصورة التي رسمها للهوه وسمره والتي شاهدها فيها شهما كريما يغلى
 السبأ ، ويذل المال سخيا من أجل امتساع ضيوفه ، تدور عليهم كمثوس الخمر
 ويستقعون إلى أنغام العود توقفا جارية حسناء . ومنها صورته وهو يمد
 الموائد للفقراء والمحناجين عندما يشتد البرد وتهب ريح الشمال . وبشعر الناس

(١) أغلى السبأ : اشترت الخمر غالية . الأذن : الزق . والجوفة : السوداء

(٢) الكرينة : الجارية العوادة . الموتر : اللود . نأثاله : تعالجه

(٣) بادرت حاجتها الدجاج : بادرت الدبوك لحاجتي إلى الخمر

لأهل منها : لا شربها مرة بعد أخرى

بالحاجة إلى الدفء ، والجواد هو من استطاع في يوم كهذا أن ينهر للناس
الإبل فيجنينهم قسوة البرد وآلام الجوع :

وغداة ربح قد وزعت وقرة قد أصبحت بيد الشهاب زمامها (١)

وأيام الشاعر سلسلة من البطولات ، فإذا كان هذا شأنه أيام اللهو والسلم
حيث يمد الشاعر الوقت الذي يخلفه لنفسه ولصاحبه ، فإن له أياما أخرى يكرس
فيها وقته وجهده للدفاع عن القبيلة وحمايتها ، ويجد في هذا مجالا آخر للتغنى بجانب
هام من الفضائل المحببة . فإذا كنا قد عرفنا الكرم مظهراً من مظاهر البطولة
فكذلك كان الدفاع عن القبيلة فضيلة من أعلى فضائل هذا الشعب ، وشرفا يسمو
إلى تحقيقه .

من أجل هذا يحس لبيد بالفخر والزهو حين يعرض علينا موقفه وقد دعاه
الواجب للدفاع عن قومه كيف يسرع إلى جواده فيمتهليه وقد أرتدى ثياب
القتال واستعد للحرب ، وألقى بالجمام فوسه على عاتقه حتى يصير له بمنزلة
الوشاح ، وحتى يظل دائما على أهبة الاستعداد مهيأ لركوب الفرس والانطلاق
بها إلى حيث يريد . ولقد أراد أن يكون ربيعة لقومه يكشف لهم عن
العدو ويعرف أماكن تجمعهم فيعتلي بفرسه جبلا هاليا ، قد تجمع حوله فرق
الاعداء وقبائلهم ، وانتشر من جنودهم غبار كثيف أحاط بقمم الجبال ،
ويظل هكذا في مكانه هذا لا يبرحه ، يشرف منه على كل ثغرة وكل مكن ،
يعرف تحركات العدو وغابته ، ويعطى الإشارة لقومه متى وجد الحاجة إلى
ذلك . حتى إذا جاء الليل وانحدرت الشمس إلى مستقرها وانتشر الظلام

ولم يعد به حاجة الى الوقوف فى مكانه هذا ، فقد أسدأت ظلمة الليل ستارها على مواضع المخافة ، هبط من فوق التل وهو ما يزال منطعيا فرسه التى انحدرت به رافعة عنقها ، شاعله برأسها فى عزة وكبرياء حتى لكان عنقها جذع نخلة عالية عجز عن ارتفاعها والصعود إليها من يريدون قطع ثمارها .

ويطيب للشاعر أن يوجه انتباهنا إلى فرسه يصفها وقد انطلق بهافى عدو مثل عدو النعام ، وهو حين يكلفها هذا العدو إنما يريد أن يمرض عليك صورة الفارس من خلال ما تراه على فرسه من صفات وسمات ، فهى فرس قوية نشيطة متدفقة فى جريها تطارد النعام فتسبقه ، وتقلق رحلتها من شدة الجرى ، ويبتل نحرها وحزامها من العرق ، وترفع عنقها نشاطا وهى تعدو حتى لكانها تعلم بعنقها فى لجامها ثم إذا هى أطلقت للريح ساقها كانت كالحمالة للعطش التى تساق الرريح باسطة عن مورد مساء . وإذا كان الناعر قد ترك الحديث عن نفسه إلى الحديث عن فرسه فهو ما يزال يفخر بنفسه فارسا مغوارا . وما صورة الفرس المتوثبة نشاطاً إلا جزءاً من صورة الفارس نفسه .

ولقد حميت الحمى تحمل شكنى	فرط وشاحى إذ غدوت لجامها (١)
فعلوت مرتبة على ذى هبة	حرج إلى أعلام من قنابها (٢)
حتى إذا ألفت يسدا فى كافر	وأجن عورات الثغور ظلامها (٣)

١ - الشكة : السلاح الفرط : الفرس المتقدمة السريعة

٢ - المرتب : المكان المرتفع الذى يقوم عليه الرقيب . الهبة : الغيرة

الحرج : الضيق جداً . القناب : الغبار

٣ - الكافر : اللئيم . وكفر : ستر

أسهل وانتصبت كجذع منيفة جرداء يحصر دونها جرائمها (١)
وفعتها طرد النعام وشله حتى إذا سخرت وخف عظامها (٢)
قلقت رحلتها وأسبل نحرها وابدل من زبد الحميم حمامها (٣)
قرق وتلعن في العنان وتفتحى ورد الحمامة إذ أجد حمامها (٤)

ثم ينتقل ليبد بعد ذلك ليعرض علينا موقفا آخر من موافق البطولة .
والبطل الحقيقي عندهم كما قلنا هو من تتمثل فيه صفات المروءة والبسالة والفداء
ونكران الذات ، ولكن تحقيق هذه المعاني كلها لا يتم على الوجه السليم ،
وفي المجتمع القبلي بالذات إلا إذا كان العمل البطولي معبرا عن إرادة الجماعة
وإلما من طبيعة القيم التي يحددها نظام المجتمع القبلي الذي لم يكن يستطيع
الفرد فيه أن يعيش مستقلا بذاته ولذاته . فالفرد في المجتمع القبلي خلية حية في
بناء عضوي متكامل . ولا يمكن لهذه الخلية إذا انفصلت عن كيانها أن تعيش ،
كما لا يمكن للكسيان القبلي أن يحتفظ بحياته وقوته وتماسكه إذا انفصلت خلاياها
الحية عنه . ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذي يتعاون كل أفراده
على الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه حتى يضمن الحياة وعلى الأخص في مواجهة
الطبيعة بكل ما فيها من قسوة وتحد وعنف .

وليبد هنا إذا كان يفخر بنفسه فهو يفخر بقومه ، وإذا كان يفخر
بقومه فإنما يفخر بنفسه . وليس أدل على أن التضامن في الجماعة ضرورية

(١) أسهل : أنى السهل المنيفة : المالية الطويلة الجرداء : القليلة السقف
الجرام : الذي يقطع ثمار النخل - رفعتها طرد النعام - كلفتها جرى النعام
(٢) الرحالة : شبه سرج يتخذ من جلود الأنعام . أسبل : أمطر . الحميم : العرق
(٣) الاعتناء . الاعتاد

تحتما طبيعة المجتمع نفسه من هذه الصورة التي يرضها علينا لبيد عندما يرى وفودا من القبائل قد تجمعت في دار من دور الملوك حيث تعقد المناظرات والندوات يستعرض فيها كل وفد ما لدى قومه من بطولات . ويكون فيها كل وفد مستعدا للتحدى لأي هجوم أو نقد يرجه إليه من الوفود الأخرى . والبطولة في هذه المناظرات إنما تتمثل في قدرة كل وفد على الدفاع عن نفسه أمام عدوه ، وفي مدى براعته في مجادلة الخصم والانتصار عليه . ومن ثم كانت هذه الندوات أشبه ما تكون بالمعارك ، على أن القتال هنا قتال بالكلية لا بالسيف ، والمقارعة هنا بالحجة والبيضة لا بالرمح والنيال ؛ على أن مقارعة الحجة بالحجة بحاجة هي الأخرى إلى رجال أقوياء أشداء قادرين على المنازلة والمفاخرة . من أجل هذا جاء تصوير لبيد لهذه المناظرات تصويرا أقرب ما يكون إلى تصوير الحرب المادية التي يدخلها المحارب معداً بوسائل الدفاع وأدوات القتال . وهي كذلك نوع من المبارزة على الشرف يرجى فيها النصر وتخشى فيها الهزيمة ، ومن لحقته الهزيمة في شرفه فقد لحقه العار إلى الأبد .

وكثيرة غرباؤها .	ترجى نوافلها ويخشى ذامها (١)
غلب تشذر بالدحول كأنها	جن البدى واسيسا أقدامها (٢)
أنكرت باطلها وبؤت بحقها	عندي ، ولم يفخر على كرامها (٣)

(١) كثيرة غرباؤها : رب دار كثرت غرباؤها . ترجى نوافلها : ترجى عطايها
يخشى ذامها : يخشى عيبها

(٢) الغلب : الغلاظ الأهناق . والتشذر : التهديد . والدحول : الأحقاد

(٣) باء بكذا : أمر بكذا

وانظر إلى البيت الثاني من هذه الأبيات كيف صور رجال هذه الوفود في تفاخرهم بهذه الصورة المادية حتى لكانهم يدخلون معركة حربية فهم غلاظ الاعناق يهدد بعضهم بعضا بالأحقاد والنارات . وهم ليسوا بشرا بل هم أشباه جن في ثباتهم للعدو ، وبراعتهم في الإطاحة بخصومهم . والشاعر يدخل هذه المعركة وانقا من نفسه قادرا كل القدرة على إبطال دهاوى هؤلاء الوفود وإقرار الحق لنفسه . ومن كان هذا شأنه في أى معركة وتلك ممتنه فلن يغلب وإن يهزم . وهكذا تنتهى أبيات هذا الموقف الجديد كما انتهت سابقتها بالنصر والغلبة وتحقيق السيادة والسيطرة التي هى أبرز الدلائل على قوة الصمود للحياة والتفوق على معاركها .

وإذا تركنا الموقف السابق إلى ما يليه فسندرى الشاعر يعود إلى إكرام الضيف من جديد ، ولكن بصورة أدق وأكثر دلالة على إبراز الفضل والتفاخر ببذل العون . فهام الجيران والأضياف والغرباء وذوو الحاجة من المساكين والضعفاء ، يأتون إلى داره حيث يجدون جفانا كثيرة ممتدة ومملوءة بالمرق والثريد ، ومكحلة بقطع اللحم تقدم للفقراء إذا ما تقابلت الرياح وتناوحت واشتد البرق والصقيع ، ولقد أفاض للشاعر في التعبير عن كرمه وسعة باعه في البذل والإنفاق عندما جعل هذه الجفان لكثرة مرقها كأنها الأنهار تخوض فيها الأيتام والمساكين ثم ينهلون من خيرها . ولا يفوتنا أن نشير كذلك إلى ما تتضمنه أبيات الكرم هذه من شهامة صاحبها الذى لا يدخر وسعا في اختيار أكرم الذبائح وأنفسها ، لا يبخل بها بل يعتمد لإليها دون غيرها فينحرها لأضيافه ، فهذه الجزور التي يختارها أصحاب الميسر من دون سائر الإبل ليتراهنوا عليها يدعو هو بالقداح لنحرها للفقراء . وفي هذا ما فيه من شهامة تأبى على الفاعر أن ينحر من الإبل ما يكسبه من

الميسر والقمار ، وإنما يدعو بالقداح ليسألها أى أب له يختار لينحصرها لأصدقائه
وضيفائه ، وهو يفخر هنا بأن ما ينحصره إنما هو من حرم ماله وليس من مال الغير .
كما أن الذى ينحصره من الإبل هى العاقر التى لا تلد لأنها أسمن من غيرها ، والمفضل
الذى معها ولدها لأنها أنفست من غيرها . وهكذا يدفئنا ليبد مرة أخرى إلى قصة
من قسم الشرف والسيادة عندما يعرض علينا صورة هذه الوفود الكثيرة التى
تودحهم على داره واجسده ما لا تحبده من الخير والرخاء حتى لكأنهم حين نزلوا
بيته قد نزلوا أرواحاً خصيماً لا يمتنع عنه الرزق ولا ينقطع عنه الرخاء .

وجزور أيسار دعوت لحقها	مغالب مثناه أجسامها (١)
أدعو بمن أسافر أو مطلق	بذلك لجيران الجميع لحامها (٢)
فالضيف والجوار الجنيب كأنما	هيها قبالة مخصبا أهضامها (٣)
تأوى إلى الأطناب كل وذية	مثل البليسة قالمص أهدامها (٤)
ويكلمون إذا الرياح تناسحت	خلجها تمدشوارعا أيتامها (٥)

وليس غريباً أن يكون لبيد وبنت لبيد ملجأً لليتامى والأرامل والسكلى

-
- (١) جزور أيسار : جزور أصعاب الميسر . المغالب : سهام الميسر
(٢) العاقر : التى لا تلد . المفضل : التى معها ولدها
(٣) الجنيب : الغرب . قبالة : وإد مخصب من أودية اليمن . الهضم : المطبخ
من الأرض .
(٤) الأطناب : جبال البيت . الرذية : الناقة الهزيلة السكيلة . البليسة : الناقة التى تعد
على قبر صاحبها حتى تموت . القالمص : الأهدام : الأخلاق من الثياب
(٥) تناسحت : تقابلت . الخلع : جمع خلع وهو النهر الصغير

مكينة ضعيفة ، ضيقة الحال ممزقة الثياب كأنها الناقة المزينة الكليقة أو
كأنها البلية وهي الناقة التي تشد إلى قبر صاحبها بعد موته وتظل هكذا حائرة عن
الكسب حتى تموت .

نقول ليس غريبا أن يأوى هؤلاء جميعا إلى بيت أبيد فهو المعروف في
الجاهلية بمروءته وكرمه وكثرة ما ينحر ويذبح لضيفه وهو الذي وصفه المفيرة
بن شعبة فيما يروى صاحب الأغانى بالآيات الآتية .

أرى الجرار يشهد شفرته إذا هبت رياح أبي عجيل
أشم الأنف أصبدا طامريا طويل الباع كالسيف الصقيل

وواضح من البيتين السابقين مدى شهرة أبيد في الكرم ، فقد ذكرنا
أنه كان قد أنذر في الجاهلية ألا تهب صبا إلا أطعم (١) . من أجل ذلك دعا
المفيرة الناس أن يعينوا لبيدا بالنوق إذا هبت رياح الصبا حتى ينعم الوفاء
بنسخته .

وبعد أن يخلص لبيد من تصوير مواقفه هذه المبهمة والتي كفت
عن شخصية عربية أصيلة بكل ما فيها من معاني السيادة والشرف والفضائل من
أجل تحقيق حياة أصلح ، محتملة للخطوب ، مضحية بما تستطيع ، نراه يخصص
للقسم الأخير من معلقته للفخر بقومه ، فيعدد لنا في هذا القسم مجموعة من
الفضائل التي إذا تقيمت الواحدة وراء الأخرى فلن تراهسا تخرج في مجموعها
عن الصورة التي ألفناها للخلق العربي في الجاهلية ، الخالق القادر على مواجهة الحياة
بصلابة وعزم .

(١) راجع الأغانى ١٤ ص ٩٧ ، ٩٨

فالجاعة القوية هي من كان فيها من الرجال من يستطيع أن يتجشم
عظائم الأمور ، وأن يجمع الخصر بالجدال ، ومن يحسن تقسيم الحقوق بين
أفراد القبيلة ، ومن يقدر إذا ما ضاع حق من هذه الحقوق أن يسترده
حتى لو احتاج الأمر إلى التضحية بحقوقه الخاصة ، ومن هو قادر على أن
يعين قومه على الكرم بما يضربه هو من مثل في التضحية والوفاء . ومن كان
سמח في طياعه وراغباً في كسب المعالي واغتنامها ، محافظاً على تقاليد الأسرة
وقيمها التي يتوارثونها أبا عن جد ، متأبياً على الدنيا . متحاشياً كل ما يُلطخ
العرض ويدنس ، موفياً للأمانة ، ظافراً منها بأوفر حظ وأكبر نصيب .
ساعياً في الخير ، دافعاً الأذى عن قومه ما استطاع ، فارساً مغواراً وحاماً
حادلاً ، كريماً كالربيع ، عونا للجوار ، وغياثاً للمحتاج ، وفيها للعشيرة ،
متفانياً في تمزيدها والانتصار لها . ويكفي أن تقرأ أبيات هذا القسم الأخير حتى
تتمثل على الفور صورة صادقة عن حياة العصر وقيمها . وليس من العسير على
القارئ بعد أن يجمع كل صفة إلى أختها في هذه الأبيات الأخيرة أن
يلتقي فيها بتقاليد العصر السائدة ، وأن ينفذ منها خلال تضاعف العرف والعادة ،
وأن تتجلى له رؤية صادقة لجوهر الحياة وحقيقتها . يقول لبيد :

لما إذا التقت المجامع لم يزل	منا لواز عظيمة جشامها (١)
ومقسم يعطى العشيرة حقها	ومغذم لحقوقها هضامها (٢)
فضلاء وذو كرم يعين على الندى	سمح ، كسوف غائب ، غنامها (٣)

(١) رجل لواز الغصوم : يقرن بهم ليهزم

(٢) المغذم والغذرة : التغضب مع مهمة ، والهمم : الكسر والظلم .

(٣) الندى : الجود والرفاء : جمع رغبة وهي ما رغب فيه من الخصال الشريفة

من معشر سنت لهم آباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها
لا يطعمون ولا يبور فعالمهم إذ لا يميل مع الهوى أحلامها (١)
فاقنع بما قسم للمليك فإنما قسم الخلائق ينسبها علامها
وإذا الأمانة قسمت في معشر أوفى بأرفق حفظها قسامها
فبني لنا بيتا رفيعا سمكه فبنا إليه كملها وغلامها
وهم السعاة إذا العشييرة أفضمت وهم فوارسها وهم حكامها (٢)
وهم ربيع للبحر--اور فيهم والمرملات إذا تطاول طامها (٣)
وهم العشييرة أن يبطله حاسد أو أن يميل مع العدو لئامها (٤)

وإذا كان هذا القسم الأخير من المعلقة التي يفخر فيه لبني بقومه قد ختم
المعلقة فهو لم يخرج عما سبقه من أقسام بل لقد التحم بها النحاما كاملا . فإذا
كانت الأقسام الأخرى قد كشفت عن علاقة الشاعر بالحياة في عصره ، وعن
موقفه من هذه الحياة ، وإذا كانت قد أبانت عن طبيعته الصراع بين قوتين
يتجاذبان إسان ذلك العصر ويتنازله وهما حب الحياة والخوف من الموت
فإن هذا القسم الأخير من المعلقة قد كشف بهذه الصفات التي حددها لروح
الجماعة ومثلها العليا عن الوسائل التي مكنت لإنسان هذا العصر من السمو عن
الواقع والتعالى عليه وعلى هذا الأساس ليس لدينا من شك في أن هذه
الآبيات قد استطاعت أن تكشف كما كشفت سابقاتها عن إحساس الشاعر

(١) لا يطعمون : لا تنسد غاباهم ولا تندنس أعراضهم .

(٢) أفضمت . أصيبت بأمر فطبع

(٣) المرملات من نفدت أزوادهم تطاول عاها . لسوء حالها لها

(٤) أن يبطله حاسد . كراهية أن يبطله حاسد بعضهم عن نصر بعض

بعصره . كما أنها تؤكد أن ما يعتقده الشاعر أو يتصوره من طبيعة ومصير لإنسان العصر إنما ينبع من صلته المباشرة بالحياة . وإذا كنا نزعّم أن في هذه الآيات وفيما سبقها إحساساً من الشاعر بعصره فإنما نغنى بذلك أن الشاعر استطاع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية في زمنه وأكثرها شيوعاً وذيوها بين معاصرة، وأعمقها تأثيراً في أفكار الناس .

ونحن حين نزعّم أن أبيات هذه القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها وخروجها من وصف الاطلال إلى الناقه إلى الفخر بالنفس والقبيلة قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في كل بيت من أبياتها فإنما نغنى بذلك أن في القصيدة بصورها وكلماتها وموسيقاها وأنغامها انعكاساً لكثير من روح العصر السائدة وأخلاقه وقيمه . كما أن فيها ، وهذا هو المهم ، إدراكاً من الشاعر للإنسانية من خلال عصره أو تحت حجاب عصره . وكل قصيدة تفتقر إلى الإحساس بالعصر فهي قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر .

على أن هذا الإحساس بالعصر لن يكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من تسيج الكلمات وصورها ورموزها ومشاعرها ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، بين العاطفة والصورة ، بين حركة القصيدة المادية والمعنوية ، بين الأفعال والصوت . كما أن قيمة الإحساس بالعصر لن تتحقق عن طريق شعر يهطيك أوصافاً للعصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لا تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو تحت نظر أي خبير بالتسيج الشعري .

ولكن ما شأن هذا كله ووحدة القصيدة التي بدأنا الحديث عنها ؟ وما علاقة الإحساس بالعصر وإدراك الحياة الإنسانية من ورائه وموضوع الوحدة التي نبحث عنها في القصيدة القديمة ؟ نعم إن هناك علاقة وثيقة وإيجابية بين الإحساس بالعصر وبين الوحدة المعنوية التي حددها لنا كولردج والتي أبطن عنها النقد الحديث . ذلك إذا أمكننا أن ندرك بأن استشفاف الفنان للروح الإنسانية من تحت حجاب العصر الذي يعيش فيه معناه أن الفنان استطاع بمكانه وقدراته أن يفتي إلى نوع من الإدراك والمعرفة الحديثة لآفاق العواطف الإنسانية المنتشرة والسائدة في عصره . هذا إذا استطاع الفنان أن يحقق ذلك الإدراك وتلك المعرفة عن طريق التوازن الذي حدثناك عنه بين عناصر فنه المختلفة بحيث إذا وضع العمل الفني كله تحت نظر خبير في النصيح الشعرى أمكنه أن يحكم بأن المعنى الفهم أماهه ليس مبنى فكرياً خالصاً ، وليس شكلاً مستعاراً لم يحسن الشاعر تمشله ، وليس عاطفة مجتلية ، وليست رموزاً مصطنعة أو مجازات مفهومة .

وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معالمة لييد التي انتهينا من تحليل أبياتها ومقدماتها فإننا نستطيع أن نجد فيها تلك الوحدة الشعرية التي تمثل روح العصر بعامة والتي تكشف في صدق عن إدراك لييد وقصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره في عصر كان فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العباس العتيد هو المصدر الحقيقي لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعي وطبيعة العلاقات بين أفرادها ، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها أثرآ في نفوس الناس .

ولكن هذه الوحدة الشعرية التي تمثل وحدة الصراع بين العربي الجاهلي وبين الحياة من حوله هي سمة للشعر الجاهلي كله على نحو ما ابتسا في مقدمة هذا

الفصل . فأنت قادر على أن تحققها في أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف وفخر وهجاء وحاسة وغيرها ، كما أنك قادر على أن تستجليمها في غير معلقة لبيد . فهي متحققة عند أمرجاء القيس وطرفة وذهير والناطقة وعمو وبن كلثوم والحارث بن حلزة وغير هؤلاء من شعراء . ولكن هل تحقق مثل هذه الوحدة في معلقة لبيد معناه تحقق الوحدة العضوية في قصيدته ؟ وهل تصور لبيد الموقف الإنسان الحقيق ومصيره في مواجهة الحياة في عصره كاف لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة ؟ لو صح هذا لكان الشعر الجاهلي كله محققا للوحدة العضوية ، وهذا ما لا نستطيع أن نذهب إليه ذلك لأننا مع إيماننا بما في الشعر الجاهلي من قدرة على التصوير والرمز والإيجاء وبما فيه من نماذج حية وفريدة في الفن الشعري فلمنسا لا نستطيع أن نذهب إلى أنه قد استطاع في جملة أن يحقق وحدة القصيدة العضوية بالمعنى الحديث للكلمة ، إلا في بعض قصائد ومقطعات استطاعت أن تحقق هذه الوحدة بفضل قوة الخيال عند أصحابها ، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة ، وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصره لهذه التجربة الشعرية الواحدة .

ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض . فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرته على النفاذ إلى ماتحت حجاب عصره أن يعكس لنا صورة هذا الصراع بين الإنسان والحياة ، وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صورة متكاملة تعارفت فيها سائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموجد . ولم يكن تحقيق هذه الوحدة في معلقة راجعا إلى حسن التلخيص من غرض إلى غرض ، أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها أو تقاسمها .

المنطق الذي تجده بين مقطوعاتها ، وإنما الذي ساعد على تحقيق هذه الوحدة قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها وكلماتها وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسلوب التركيبي الذي يؤلف بين المتباعدات والمختلفات ، والذي ينشأ من الصراع بين ماهو منطقي وبين ماهو غير منطقي ، بين اللاوعى للفردى واللاوعى الجماعى ، بحيث يصبح من السهل على من يقرأ القصيدة قراءة واعية مستنبطاً كل ما فيها من دلالات رمزية وغير رمزية أن يكشف فى تحليله عن النزعة الغالبة فيها والتي تسودها مقطعات وأبياتا على نحو ما حاولنا من دراستنا لها .

ولسنا نغالى إذا قلنا إنه كان فى مقدور أكثر من شاعر غير لييد من شعراء الجاهلية أن يحقق هذه الوحدة . فقد استطاعت معلقة طرفة أن تحقق الكثير من سيطرة عاطفة واحدة غلبت على القصيدة كلها ، فقد كان لطرفة فى معاملته موقف موحّد من الوجود استطاعنا أن نستشفه من فلمفته ، كما أن فيها محاولة رائدة فى تحقيق التوازن بين مشاعر الفرد ومشاعر الجماعة . فمع اعتناق طرفة لمذهب فى الحياة تتمثل فيه النظرة الواقعية للوجود ، لم ينس أبداً إحساسه بالجماعة وواجباته نحوها . وهو بالرغم من حاجاته النفسية الملحة ، ورغبته فى الاستجابة لها ، والتعبير عنها فهو لم ينفصل لحظة عن قومه . بل هو دائماً شاعر بأنه لم يخلق لنفسه بقدر ما خالق لجماعته وقومه . فالشاعر الذى يقول :

وأن أشهد الذات هل أمت غلدى	ألا أيهذا الزاجرى أحضر الوغى
قد غنى أبادرها بما ملكك يدي	فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى
	والذى يقول :

وما زال تشراني الخور ولذق
إلى أن تعاشتني العسيرة كلها
ويبعي وإفراق طريقي ومالدي
وأفردت إفراد البعير المعبد
هو نفسه الذي يقول :

إذا القوم قالوا من فني خلت أني
ولست بحلال اللال عسافة
عنت فلم أكمل ولم أتبلد
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تبغني في حافة القوم تلقى
وإن تلمسني في الحوائث تصطد
متى تأتني أصبعك كأسا روية
وإن يلتق الحى الجميع تلاقى
وما أظن أن هناك بيتا من الشعر الجاهلي استطاع أن يصور قوة إحساس الفرد
بالجماعة مثل هذا البيت الذي يقول فيه طرفة :

إذا القوم قالوا من فني خلت أني
عنت فلم أكمل ولم أتبلد
فاحساسه بواجبه جعله يشعر بأنه لا بد أن يجيب قومه حتى لو لم يدعه القوم،
فإن أية دعوة وإن لم توجه إلى فرد بعينه إنما هي دعوة موجهة إليه ، وإلى كل
من ينتمي إلى هذا الكائن العضوي الذي هو القبيلة . وأية إشارة إلى السمل أو
القضاء ، وإن لم توجه إليه ، فهي له .

هذا وفي قصيدة طرفة بالإضافة إلى هذا التنازع الحى المشير بين المشهور
بالبذات والشمور بالجماعة ، وبين الصراع النفسى الذى ولده اتهام طرفة بالمروق
والخروج عن القبيلة ، ومحاولة الدفاع عن نفسه تجدد موقف إنسان يحاول أن
يلائم لابين حاجة قومه وحاجة نفسه فحسب بل بين تحقيق أهدافه وبين
حياة يهددها الموت في كل لحظة . ولقد انتهى إلى نوع من المصالحة مع الحياة

جعلته يحجبها بكل متناقضاتها ، ويروى ظمأه من مآذاتها ما استطاع مع المحافظة على القيم الانسانية والمثل الاخلاقية التي تجعل من الحياة معنى .

نعم . قد كان من الممكن لمعلقة طرفة أن تحقق هذا النمو والداخل المتدرج الذي يصل إلى نقطة التجمع الاخيرة . وكان من الممكن أن تتضافر جميع أجزائها وأن تتجه رؤاها الصغيرة لتصب في النهر الكبير ، وأن تأخذ كل أجزائها بأذرع بعضها، ذلك لو أننا حذفنا وصف الناقة الذي لم يكن فيه من التصوير الإيحائي أو الرمزي ما يحقق الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه القصيدة مجتمعة .

ولو صح ما ذكره الدكتور طه حسين وهو يصدد تحليله لمعلقة طرفة من أن وصف الناقة مدسوس على القصيدة دسا . وأن ألفاظ هذا القسم من المعلقة غريبة ونادرة تكاد ألا توجد في سائر القصيدة^(١) وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزالتها ومثانتها إذا تجاوزت الناقة إلى غيرها . لو صح ما ذهب إليه الدكتور طه حسين لكان من الممكن أن يكون للقصيدة شأن آخر ، ولأمكنها أن تحقق ما حققت قصيدة لبسب من التوازن بين أجزائها المختلفة على الرغم مما قد توحى به في الظاهر من عدم الانسجام عندما يرى الشاعر يتنزل ثم يصف ثم يفتخر .

وإذا كان التدقيق الفاحص والنظر المتأن للقصيدة لبسب قد أثبت أن موادها المتناثرة في الظاهر قد استطاعت أن تبلغ في النهاية درجة من التوازن

(١) حديث الأرباء - ١ - ص ٥٨

وأن يتم فيها وحدة مغزى، وموقف، ورؤية واحدة الوجود. وإذا كانت
 معلقة طريقة قد أوشكت أن تحقق مثل هذا إذا حذفنا منها الثلاثين بيتا التى
 وصف بها الناقة واحفظنا بالثلاثة والستين بيتا التى قلت وصف الناقة والتى
 تمثل الجوهر الحقيقية للصيدة. وإذا كنا قد ظفروا بعد التدقيق الفاحص
 لهاتين المعلقتين بنواة الوحدة العضوية وإمكانية وجودها فى الشعر الجاهلى،
 فليس معنى هذا أننا قادرون على أن نظفر بها فى سائر المعلقات أو فى غير
 المعلقات. فما نظن أن معلقة امرئ القيس بقادرة على تحقيق
 هذا التوازن بين المواد المتنافرة المتصارعة التى اشتملت عليها. فعلى الرغم من
 أن أجزاء معلقة امرئ القيس قادرة فى مجموعها على التعبير عن العصر وقيمه
 ومفاهيمه. وعلى الرغم من أنها تصور لإحساس الشاعر بما تنطوى عليه الحياة
 فى عصره من حدة الصراع التى تحدثنا عنها سابقا فليس بين أجزائها هذا التفاعل
 والنماذج الذى ينتهى إلى سيطرة عاطفة واحدة سائدة. ويرجع السبب فى
 فقدان معلقة امرئ القيس للنمو العضوى أنها اعتبرت فى تشبياتها على
 التصوير المنظور أو على التقاط صور متتابعة لا يضمها خيط واحد ولا يرتبط
 بعضها ببعض، وكان من نتيجة ذلك أن فقد التصوير فى المعلقة هذا البعد
 الثانى الذى التمسناه عند لبيد، والذى كان العامل الرئيسى فى اكتشاف هذه
 العلاقة بين أقسام القصيدة المخالفة.

فأوصاف المرأة فى معلقة امرئ القيس أوصاف حسية خارجية فى جملتها
 على الرغم مما تحمله فى طياتها من صورة البطولة التى هى مظهر من مظاهر
 الحياة عندهم، وكذلك أوصاف الليل والخيل ووصف الغيث فى نهاية المعلقة،
 تستطيع أن تجد فى مجموع هذه الأوصاف صورة صادقة عن الحياة، واسكن

ليس فيها هذه القوى الإيحائية التي تتجاوز التجسيد والتشخيص للرئيات إلى الإيحاء والرمز .

عد إلى وصف الفيت في معلقة لمرىء القيس فستجد عند متابعه أنه قد بلغ غاية في تجسيد الرئيات ، وأن كل صورة فيه قد استطاعت أن تحقق المسارة في الملازمة بين المشبه والمشبه به ، وأن توقفنا أمام لحظة حية من لحظات الفيت أو أمام لقطة صادقة عن مظهر من مظاهره . ولكنها كلها لقطات قادرة على تحقيق وصف صادق للفيت ، حتى إذا حاولنا التعمق إلى ما وراء هذا الوصف من موقف عاطفي عام يريد الشاعر أن يخلمه على الظاهرة الطبيعية التي يصورها لم نستطع أن نظفر بشيء يقول :

فأضحى يسح المساء حول كثيفة	يكب على الأذقان دوح الكنهل (١)
ومر على القنان من نقياته	فأنزل منه المصم من كل منزل (٢)
وتباه لم يترك بها جندع نخلة	ولا أطما إلا مشيدا بجندل (٣)
كان مبيرا في عرائن وبهله	كبير أناس في بجاد منزل (٤)
كان ذرى رأس المجير غدوة	من السيل والغشاء فلكه ، فزحل (٥)

١ - كثيفة : موضع : كب يكب والإكباب خروج الشيء على وجهه .

الكنهل : شجر ضخيم

٢ - القنان : اسم جبل لبنى أسد . الذبيان : ما يتطاير من اللط

المصم : الأوعال التي في يديها يياض

٣ - تباه : قرية . الأمام : العصر ٤ - تبير : جبل بعينه . والعرين

الأنف . البجاد : كساء مخطط والتزمل : التلذيف بالكثياب

٥ - القدوة : أهل الهمة . والمجير : أكمة بعينها .

الغشاء : ما جاء به السيل من الحشيش والشجر .

وألقي بصحراء الخبيط بماءه
نزل اللياني ذي العياب المحمل (١)
مكان مكاي الجمواء غدية
صبحن سلافا من وحيق مفلفل (٢)
كان السباع فيه فترقى عمية
أرجائه القصوى أنايش هنصل (٣)

هذه القطعة الفنية بالتشبيهات مثال من الأمثلة الواضحة على تصوير المرئيات وتجسيدها في مهارة ، وهي كذلك مثال على دقة التصوير الحسي وبراعته : ولكنها للأسف لا تذهب في جملتها إلى غاية أبعد من مجرد الظفر بهذه المهارة في التصوير الحسي للمنظور .

فقد كان الغيث من الشدة والعنف بحيث استطاع أن يكتسح لتدفقه وقوته كل ما في طريقة ، وأن يقتلع أشجار الكنهيل اقتلافاً ، ويلقيها على أذقانها فتخمر صريعة . ولقد تطاير وتناثر رشاش هذا الغيث فوق الجبال فأفزع الأوعال حتى انطلقت تجري باحثة عن مكان يحميها من المطر . وهذه نياه لم يترك بها الغيث جذع نخلة ولا بيتاً إلا أتى عليه وحطمه . وإذا نظرت إلى آثار هذا الغيث فستجد ثميراً بعد أن سالت عليه مياه الأمطار قد غدا في هيئة أشبه بسيد القوم الذي يجلس وقد تلف بكساء مخطط . وواضح من الصورة أن ما تركه الغيث عند انحداره على الجبل من خطوط طويلة أشبه بالثوب المخطط الذي يرأده شيخ القبيلة حين يجلس إليها . ولقد أحاط السيل بالجبل من كل

١ - شبه نزول الغيث بنزول التاجر القادم من اليمن حين يلقى بضاعته وينشر نياه الخفيفة أمام الناس .

٢ - المكاي : ضرب من الطير . الجواء : الوادي ، السلاف : أجود الخمر وهو ما يصبر من العنب . لالفل : الذي ألقى فيه اللؤلؤ .

٣ - أنايش هنصل : أصول البصل البري .

جانب حتى بدت قمة هذا الجبل أشبه بفلكه المغزل . ثم انظر بعد ذلك إلى صفحة الصحراء بعد سقوط المطر كيف ابست ثياباً أخرى جديدة ، فأودهرت وربت وعلا فيها النبات من كل لون ، وهذا المكان أشبه ما يكون برقعة من الأرض قد نشر عليها التاجر اليماني بضاعته المعتمة على ألوان مختلفة من الثياب . منها الأحمر والأخضر والأصفر . وإذا كان الغيث قد ترك هذا الأثر في الأرض فقد بعث حياة من نوع آخر في الطيور التي أضحت وكسائها قد شربت قدراً كبيراً من أجود الحبوب وأعتقها فأنطلقت ألسنتها بالصياح والتفريد ، وراحته تهدو ثملة من حدة الشراب وقوته . وفي الصورة ذكاء وقسوة على بعث هذا الأثر الحى المثير في جوقه من الطيور العازقة المفردة والمتنحية بمدان صفائها الجمور وأمنت ثورة العاصفة وجنونها . ولكن للغيث إلى جانب هذه الآثار الجميلة التي تركها آثاراً أخرى أليمة ، فقد غرقت السباح في سيول هذا المطر وتلطخت بالطين والكدر فبدت وهي على هذه الحال أشبه بأصول البصل البرى حين تنزع من الأرض ملطخاً بالطين والماء والكدر .

هذه هي جملة الأوصاف التي اشتملت عليها تلك المقطوعة الأخيرة من معلقة امرئ القيس سوف تبهرك فيها الصور الجزئية المستقلة بما فيها من دقة ومهارة وبراعة ، وبما اشتملت عليه آخر الأمر من إعطاء صورة واقعية عن الصحراء عقب ثورة من ثورات الطبيعة القاسية . ولكنك على الرغم من ذلك سوف تجد صعوبة كبيرة في الكشف عن علاقة بين جنون العاصفة وما أثاره من فزع وما خلفه من تخريب وتدمير ، وبين صورة الجبل الذي ظهر بعد السيل برجل القبيلة أو سيدها الذي يجلس في ثيابه المخططة ، أو بين هذه الصورة وصورة الجبل وقد

أحاطت به المياه من كل جانب فظهرت قنته أشبه بفلكة المغزل . أو بين هذا كله وبين صورة الأرض وقد لونها الغيث بألوان حية بديعة يما ألبته فيها من نباتات مختلفة الألوان ؛ ثم صورة الطير التي سكرت فذشطت فغنت ، ثم في النهاية صورة السباع التي أغرقها السيل فهي كأنها يش المنصل .

نعم ، إنه من الصعب أن نجد في هذه الصور ما وجدناه في الصور التي شاهدناها عند لبيد وهو يصف ناقته بالبقرة المسبوعة أو بالإنسان الوحشية . كما أنه من الصعب كذلك أن نظفر بالملاقة الحية التي تربط بين هذا الجزء الأخير من معلقة امرئ القيس وبين الأجزاء الأخرى السابقة عايه

ونستطيع بعد هذا العرض الذي تناولنا فيه موقف الشعر الجاهلي بعامة وما يتضمنه من وحدة تمثل صراع الإنسان في مواجهة طبيعة من لون خاص ، والذي حددنا فيه قدرة هذا الشعر على الإحساس بالعصر والكشف عن روح الإنسان المخفية وراء حجاب العصر ، والذي عرضنا فيه للصورة في الشعر الجاهلي ومدى قدرتها على تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة نجد لزوما علينا أن نجعل ما انتهى إليه بحثنا في النتائج الآتية :

أولا : إن الشعر الجاهلي شعر قادر بصوره وكتابه وموسيقاه على أن يعبر عن أقوى المشاعر وأحدها في زمنه . وأن أبيات هذا الشعر لم تفقر لحظة إلى الإحساس بالعصر ، وبالتالي إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية بكل خباياها وبضاتها وأفكارها وملاعها الخاصة والعامة .

ثانيا : يلتقى اللاوعي الفردي باللاوعي الجماعي في الشعر الجاهلي التقاء

حيا مشيراً بحيث يكاد هذا التهاج بين الفرد والجماعة أن يكون السمة العامة والسائدة في كل مالدنيا من إنتاج لشعراء هذه الحقبة ، ومادنا قد التقينا في هذا الشعر باللاوعي ، سواء أكان فرديا أم جماعيا ، فقد التقينا بالشعر الذى يمتلك القوى الإيحائية التى لا تقف فى فهمها عند حدود المعنى الظاهرى ، والتى تحتاج إلى تتبع الصور وتلس الأبعاد الأخرى التى تنطوى وراء القصيدة بكل أجزائها ومقطعاتها .

ثالثا : لا نستطيع أن نذهب إلى مذهب إلى به بعض النقاد المحدثين من أمثال الدكتور غنيمى هلال والدكتور محمد مصطفى بدوى (١) فى اتهام الشعر الجماهلى بالانعدام للوحدة العضوية فيه ، فإن الدراسة التحليلية العميقة لهذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية بمعناها الحديث ، وذلك على النحو الذى حاولناه فى قصيدة لبيد . ولا يجوز لآى ناقد أن يأتى حكما عاما كهذا قبل استقصاء لقصائد الشعر الجماهلى بعامة وقبل دراستها دراسة تحليلية لا تقف عند الشكل الظاهرى ، بل تعتمد إلى الأبعاد الأخرى التى قد يتضمنها النص الشعرى الذى أمامه . وليس معنى هذا أن الوحدة العضوية متحققة فى جميع القصائد والمقطوعات . إنما على النقيض قد لا تتحقق إلا فى القليل منها ، واسكن تعميم حكم على النحو الذى رأيناه عند بعض النقاد المحدثين لأنزاه متفقا مع الواقع ولا متمشيا مع المنهج العلمى السليم . فنحن نؤمن بأن اسكل أثر فى وضعه الخاص به الذى يحتاج من الناقد أن يتبعه فى أمانة

١ - راجع « المدخل إلى النقد الأدب الحديث » ص ٥٥ ، وما بعدها .

٢ - راجع « دراسات فى الشعر والمسرح » ص ١ وما بعدها .

وفحص دقيق ، دارسا الصور وعساولا الكشف عن مدى التوازن الذى يكون بين المتباعدات والمتناقضات فيها ، بين المطلق وغير المطلق ، بين الإيحاءات منها والتقريرى ، ثم يسأل الناقد نفسه هل استطاعت مواد القصيدة التى قد تبدو متنافرة متصارعة للوهلة الأولى أن تحقق درجة التوازن المطلوبة التى أمارتها هذه المواد المتعاجة المتصارعة . عندئذ يكون من حق الناقد أن ينتهى إلى حكم . أما التعميم فمسألة تتناهى مع ما ينبغي علينا إزاء النص الشعري ودراسته فى أمانة .

رابعا : فى الشعر الجاهلى نوعان من الصور : نوع غايته التصوير للمرئيات والمسموعات ولا يتجاوز هذه الغاية إلى ما هو أبعد منها ، وفى هذا النوع براعة ومهارة وصدق وذلك لاعتماده على الصور الحسية التى هى أساس التصوير فى الشعر . بعامية ، فالصور الحسية أقوى من غير شك فى الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التى تهدف إلى الإقناع مثل قول أبى تمام :

لا تتركى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

أو مثل قوله:

إن الهلال إذا رأيت نموه أيقنت أن سيهير بدرا كاملا

والصور الحسية أعمق كذلك وأبلغ فى نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التى لا تلتصق عناصرها من الواقع الحسى الملموس ، ويمكنك أن تدرك الفرق بين الصورة الذهنية والصورة الحسية إذا نظرت إلى قول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى هنك واسع
أو إلى قوله :

فإنك شمس والملك كواكب إذا طلعت لم يبد منها كوكب
ثم نظرت إلى بيت بشار بن برد الذى يقول فيه

كان مشار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فبينما ترى التشبيه في أبيات النابغة مستمدا من الواقع المحسوس بكل ما فيه من قرابة وألفة تراه هند بهار يذهب بعيداً عن الواقع حين يضور المعركة بما فيها من غبار يتكاثف وأسياف تلعب بالليل الذى تهاوى كواكبه وهذا الليل الذى تهاوى كواكبه شيء يمكن تخيله، ولكنه ليس بالشئ الحسى القريب المألوف الذى نعايشه كل يوم، والذى يكون له من أجل ذلك تأثيره اللاشد في نفوسنا. أما أبيات النابغة فتلمس صورها من الحياة. مثل هذا التصوير الحسى هو الشئ الغالب على القصيدة في الشعر الجاهلى. ومن أجل هذا استطاع أن يبلغ مكانة عالية في التشخيص والتجسيد، وأمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرة على نقل الإحساس. وعلى الرغم من أن كل تجربة شعرية إنما تعتمد أساساً على هذا النوع من الصور الحسية، وعلى الرغم من أن وظيفة الصور في القصيدة هي التمثيل الحسى للتجربة، فإن أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية في ذاتها، بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذى تحمله الصورة الأخرى، وأن تؤدي نفس الوظيفة التى تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد. من أجل ذلك قال كولردج :

« إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقة لواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يمين الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معيارا للمبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتثالي إلى لحظة واحدة ، أو أخيرا حينما يضاف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية» (١) .

ومعنى هذا أن الصورة لا تستطيع أن تقوم بإجهاها على الوجه الأكمل في القصيدة الحية لجرد أنها أصابت وصفا عابثا عكسا ، أو لأنها عثرت على التفسير الدقيق ، أو لأنها استوت على مستكشفات بصرية حادة ، أو لأنها جمعت فيها بينا صوراً من المرميات أو المشاهدات الواضحة . صحيح أننا لا نشك في أن القدرة على خلق صور واضحة بصرية ، وأن الدقة في تقديم ما يلاحظه الشاعر من تفصيلات وجزئيات تقديمها عسوسا من أهم ما يعنى به الشاعر والشاعر على السواء . غير أن هذا كله لن يكون ذا قيمة حقيقية إلا إذا كان محتويا على نطاق من الإيحاءات الضمنية التي تجمع بين النسيج الشعري كله . إن جهد الشاعر في جمعه للتفاصيل وفي التمثيل الحسي للتجربة عن طريق الصورة ، وفي دقة ملاحظاته ، يذهب سدى إذا افتقدت صورته للنسيج العاطفي المعنوي ، أو على الأقل إذا لم يتحقق فيها بينها التوازن بين الفكر والعاطفة ، أو ما يسمى بالمعادل العاطفي للفكر .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفي للفكر فإن الذي يبقى لدينا هو حركة مادية صرفة ، وألفاظ كاذبة ، وكلمات لا تنبع من الإحساس ، وبجاذات

مصطنعة لا تلبث جميعها أن تنتهي إلى مبنى مستعار لم يمكن الشاعر تمثيله من أجل ذلك يقول ماثيو آراولد :

« إن الذى يتم تصوره في إبهام ويتم عرضه في تفكك ، هو عرض عام غير محكم ، واه بدلا من أن يكون خاصا محكما ثابت الأركان ، (١) .

يتضح من كل ما سبق أن الصورة الحسية ليست عيبا في ذاتها بل هي أساس هام في التمثيل الحسى للتجربة ، وإنما العيب أن تصبح الصورة الحسية في القصيدة طالما قائما بذاته . والعيب أن تقتصر الصور الحسية في القصيدة تنائرا ضعيفا ، وأن يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعتمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعتمد إلى تكوين كيانات عضوية ملتحم الأجزاء .

وفي المثال الذى يصور وصف الغيث في معلقة أمراء القيس والذى تعرضنا له بالشرح والتحليل صور حسية رائعة فيها جميعها قوة الملاحظة والقدرة على استكشاف المرئيات والمهارة في التشبيه ، ثم فيها جميعا لقطات حية ومثيرة لظاهرة طبيعية كأن يشاهدها الشاعر الجاهلى ويحسها ، ولكنها جميعها مجرد وصف صائب محكم من الخارج ليس فيه هذا البعد الثالث الذى يخزله الشاعر على الكل ، والذى لا تكون فيه الظاهرة الطبيعية موضوعا خارجيا . بل موضوعا وذاتا اندمجنا معا حتى يصبح تصوير الظاهرة الطبيعية رمزا لروية الشاعر النفسية والعاطفية . وهذا هو ما عجزت عنه أبيات أمراء القيس في وصف الغيث .

وخلاصة القول أن في الشعر الجاهلى وفي القصيدة العربية القديمة أحيانا

مستقلة وصوراً جزئية مقصودة لذاتها . ومن ثم ظهر لدينا ما كان يسمى ببيت القصيد حيث ينفرد بيت واحد بصورة رائعة أو بحكمة مرسلّة ، وكان يمكن لهذا البيت الواحد أن يلتحم بأبيات القصيدة الأخرى لولا أن ظروف الشاعر العربي القديم المتصلة بنوع الحياة التي كان يحياها ، تلك الحياة غير المستقرة كما أوضحنا ، ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين . الأمر الذي جعل أشاعر يؤلف القصيدة لا يقرأها الناس ولكن ليسمعها القوم . فقد كان الشاعر أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم من وسائل التعبير ما يساعده على الإيجاز والتركيز وتضمن كل ما لديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود في بيت واحد أو جملة أبيات محدودة . والذي هذا شأنه بحاجة إلى الأسلوب الخطاطي والدرامي الذي يعنى بهرس الكلمات وعلاقاتها الصوتية المثيرة ، والذي يهتم أيضا بجذب انتباه سامع الجماهير ، وخصوصا في المواقف التي يتحدث فيها الشاعر عن مشا كل القبيلة والذود عن مصالحها أو الدفاع عن وجهة نظر خاصة به تحتاج إلى الإقناع . فإذا أضفنا إلى هذا كله حقيقة أخرى وهى أن القصيدة العربية القديمة كانت هى الفن الأدبي الوحيد تقريبا والذي كان عليه أن يتحمل عبء التعبير عن كل نواحي النشاط الفكرى والاجتماعى والسياسى والفنى عند العرب القدماء . وأن القصيدة العربية كانت السجل الوحيد الذى يقع على كاهله تسجيل كل هذه النواحي من النشاط الإنسانى . إذا أخذنا هذا كله فى اعتبارنا أمكننا أن ندرك السبب الذى من أجله اتجهت للقصيدة العربية فى بنيتها وتصويرها هذا الاتجاه الذى كانت تستقل فيه جملة أيسسات عن الأخرى .

على أننا لا نستطيع ، إنصافا للحقيقة والتاريخ ، أن نزعّم أن الشعر القديم كان كله شعراً تقليديا يعتمد على الصور الجزئية المفردة أو القائمة بذاتها

والتي يكتفى فيها الناقد بمجرد القراءة العقلية التي لا تتجاوز المدلول الحرفي للكلمات. فهذا الحكم في الحقيقة لا يستند إلى دراسة شاملة ولا إلى استقصاء. فإلى جانب هذا النوع من الصور الشعرية يتحقق في القصيدة القديمة التصوير الإيحائي الذي تكون فيه علاقة الصورة الشعرية الواحدة ببقية الصور علاقة حية على نحو ما رأينا في معلقة ليبيد، وفي معلقة طرفة، وفي كثير من مقطعات الخنساء. وليس لدينا أدنى شك في أن الشكل المعنوي متحقق في هذه الأمثلة التي ذكرناها وفي غيرها. انظر إلى أبيات سلمى بن ربيعة التي يقول فيها :

إن شواءاً ونشوة	وخيب البازل الأمون ^(١)
يحشمها المرء في الهوى	مسافة المسافات البطون ^(٢)
والبيض يرفلن كالدمى	في الریط والمذهب المصون ^(٣)
والبكز والخف من آمننا	وشرع الزهر الحنون ^(٤)
من لذة العيش، والفسق	للدهر، والدهر ذو فنون
والدهر كاليسر، والغنى	كالعدم، والحى للمنون
أهلكن طمها وبمسدها	غذى هم وذو جردون ^(٥)

(١) الشواء : اللحم المشوى والنشوة : الخمر . الخيب : السهم السريع
البازل : الناقة التي استكملت تسم سنين .

(٢) يكلفها المرء قطع المسافات البعيدة كما بهوى .

(٣) البيض : النساء الحسنات . والريط : الملاة الواسعة . والمذهب المصون :
الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب .

(٤) شرع الزهر : أوتار العود . (٥) طم : حى من العين . والغذى : السلسلة
والهم : أولاد الضأن . وذو جردون : على بن الحارث بن حم وهو أول من غنى باليمن

وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والتقنون^(١)

هل يمكن أن نفرق بين هذه القصيدة وبين أية قصيدة حديثة من هذه التي تمثل موقفاً إنسانياً واحداً ، وتعبر عن تجربة شعورية واحدة . أليست هذه الأبيات قادرة بكلماتها وأفكارها وصورها على أن تعطيك رؤية الإنسان للحياة ، وأن تصور قصة الإنسان على الأرض في سطور قليلة . لقد بدأ الشاعر يعدد أمامنا لذات الحياة الواحدة بعد الأخرى . ورمز لها جميعاً بالشواء والنشوة وركوب الناقة والرحلة ، والانتقال ، والتمتع بالنساء الجميلات ، وكثرة المال وخفض العيش والامن في الحياة ، والاستماع إلى الغناء والموسيقى . على أن كل هذه المتع على كثرتها لم تصرف الشاعر عن رؤية الحقيقة المخفية وراء كل هذه المظاهر الخادعة للحياة ، والجانب الآخر من الصورة هو الذي جعلنا نشعر بهذا الخداع المنطوي وراء ملذات الحياة ، فعلى الرغم من كل هذه المغريات التي تشغل حياة الإنسان والتي تستغره وتلهيه ، فهو غافل عن حقيقته الأصلية . وهي أنه ممالك للدمر يتصرف فيه كيف يشاء ، وعند ما يأتي الموت يتساوى لدى الإنسان كل شيء فيصبح العمر كاليسر والغنى كالعدم . وإن أردت شاهداً على ذلك فأرجع ببصرك إلى الماضي ، هل أبقى الموت على أحد ، لقد أهلك طسما وذا جدون وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والتقنون .

فن منا الذي يقرأ هذه القصيدة ويشك في قدرتها على الإيحاء ، أليست مسج إيجازها وبساطتها قادرة على أن تحمل بغير سطورها هذا الإحساس الواحد المهيمن الذي يخلعه الشاعر على الكل؟

(١) جأش : موضع باليمن . ومأرب : بلد من بلاد اليمن ، ولقمان بن عاديا .
والتقنون : الخادون .

ثم اترك هذا النص وانظر معي في نص آخر لشاعر قديم هو الصمة بن عبيد الله، ذلك الشاعر الذي أحب ابنة عمه وأراد أن يتزوجها. فلما تقدم إلى أبيها غالى أبوها في مهرها. فسأل أبوه أن يعاونه، وكان كثير المال، فلم يعنه أبوه بشيء. فسأل عشيرته وأصدقائه فأعطوه. فأنى بالإبل عمه فقال: لا أقبل هذه في مهر ابنتي، فسل أباك أن يبدلها لك. فلما عاد إلى أبيه أبى عليه أبوه، فلما رأى ذلك من فعلهما ترك النوق تذهب كل ناقة إلى صاحبها، ثم تحمل على ناقته وخرج واحداً إلى الشام، ولكنه لم يستطع أن يصبر على فراق حبيبته فقد غلبه الحنين إليها وعجز عن المقاومة فقال هذه الأبيات:

حننت إلى ريبا، ونفسيك باعدت	مزارك من ريبا، وشعبا كما معا
لما حسن أن تأتي الأمر طائما	وتجزع أن داعى الصبابة أسما
قفا ودعا نجبدا، ومن حل بالحي	وقل لنجد عندنا أن يودعا
بنفسى تلك الأرض، ما أطيب الربا	وما أجمل المصطاف والمتربعا
وليس عشيات الحمى برواجع	عليك، ولكن خل عينيك تدمعا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا	وحالت بنات الفسوق يحزن نرها
بكيت عيني اليسرى، فلما زجرتها	عن الجمل بعد الحلم، أسبكتا معا
تلفت نحو الحى حتى وجدته	وجعت من الإصغاء ليثا وأخذا
وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى	على كيدى من خشية أن تصدعا

فكم من الإحساسات جمعها الشاعر في هذه القطعة بدون عناء وبدون تكلف وفي غير إسراف في الصور الهمزية والزخرفة والتنسيق ومن فينا الذى يقرأ هذه الأبيات ثم ينكر ما ينسأب بين كلماتها من روح واحد،

وتجربة واحدة مسيطرة على كل كلمة في القصيدة ؟ ثم أليست أبيات هذه القصيدة تمثل مجموعة من الافكار المترابطة أثارها عاطفة سائدة ؟ بل لقد زادت على هذا فانخذت من هذا التطور القصصى وما ينطوى عليه من صراع نفسى رائع سبيلا آخر لتحقيق النمو العضوى الداخلى فى القصيدة . فهذا الحزن الفانى الذى انطلق بعد أن كان حبيسا فى صدر الشاعر ، والذى تمثل فى اعترافه الصريح فى أول الابيات ، ثم فى جزعه على فراق أهله وشعبه وعشيرته ، ثم فى تذكر هذه الاماكن التى كانت له فيها ذكريات حبيبة إلى نفسه ، ثم فى هذه اللوعة والحسرة التى يغلبها الشاعر على الموقف بأكمله ، ثم محاولة التجلد والتصبر وعجزه عن المقاومة آخر الامر ، فقد فجرت عواطفه كل ما لديه من مشاعر نحو حبيبته حتى جرفت فى طريقها كل أمر من آثار المقاومة . وإذا الشاعر فى النهاية روح مشبوبة مذهولة عن نفسها تنطوى على آلام لا يملك لها دفعا .

والذى يعنى بقراءة الشعر القديم سوف يجد الكثير من هذه الامثلة التى تمثل هذا النوع الثانى من التصوير الشعرى الذى تعمل فيه الصور على التمثيل الحسى لتجربة واحدة ، ومن ثم لا يمكننا أن نذهب إلى القول بتجريد الشعر القديم من الصور الإيحائية أو من الكيان العضوى للقصيدة . والامر يتوقف دائما على القصيدة التى بين أيدينا وما تتضمنه من طاقات .

وليس أدل على أن الامر فى النهاية مرده دائما إلى النص الذى بين أيدينا من أن بعض النقاد من الذين ذهبوا إلى اتهام القصيدة القديمة بالاعتماد الوحيدة العضوية فيها قد استشبهوا بوجود الوحدة العضوية بقصائد من الشعر القديم فقد اعترف الدكتور محمد مصطفي بدوى بوجود وحدة عضوية فى بعض

قصائد أبي العلاء ، كما استشهد بأبيات لأبي العلاء لتحديد مفهوم الصورة الإيحائية بما يؤكد لديه أن الصورة الإيحائية متحققة جنباً إلى جنب مع الصورة التقريرية في الشعر العربي القديم (١) .

كما أن بعض الذين أثاروا موضوع الوحدة العضوية في شعرنا العربي من النقاد المحدثين لم ينكروا وجودها عند شعرائنا القدماء . من هؤلاء الدكتور إحسان عباس الذي اتخذ من قصيدة أبي الطيب المتنبي المشهورة والتي مطلعها

ليالى بعد الظاعنين شكون
طوال وليل العاشقين طويل

مثالاً للنمو العضوي الذي يقوم على التناقض (٢) ، كما اتخذ أيضاً من قصيدة المتنبي التي يرثى فيها جسدته مثالا آخر لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة (٣) .

ولعل الذي جعل بعض النقاد المحدثين يذهبون إلى إنكار وجود الكيان العضوي في القصيدة القديمة أنهم نظروا فوجدوا أن السمة الغالبة على الشعر القديم هي سمة التفكك وعدم الارتباط ، وأنهم سمعوا العرب يقولون - هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصيد ، واسطة العقد كأن الأبيات في القصيدة كما يقول العقاد حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها ، فلا يفقدنا انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها (٤) :

١ - دراسات في الشعر والمراجع ص ٢٩، ٣٠

٢ - فن الشعر ص ٢٩٠، ٢٩١

٣ - المرجع السابق ص ٢٥٦ وما بعدها

٤ - لصول من النقد في العقاد ص ٨٩

كما أنهم نظروا إلى النقاد العرب القدماء فلم يجدوا من بينهم من عنى بدراسة القصيدة كاملة . فقد انصرف اهتمام النقد العربى القديم إلى الجملة أو الجملتين وإلى البيت أو البيتين ، ولم يجدوا حاجة إلى تتبع الصور في العمل الفنى كله .

ونحن معهم في أن جهل النقد العربى القديم كان جهدا مقلدا فيما يتعلق بالنظر الشاملة للعمل الفنى ، وأن كثيرا منهم قد فصل بين عنصرى اللفظ والمعنى فأرجعوا المزية في العمل اللفظى دون المعنى أحيانا والمعنى دون اللفظ أحيانا أخرى . وظلت العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غامضة في أذهان النقاد العرب حتى ظهرت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجرى فتصدت على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت مسائدة لدى النقاد العرب الذين سبقوه . وعلى الرغم من أن نظرية النظم قد قضت على كثير من المعتقدات الخاطئة التى شاعت لدى بعض النقاد العرب القدماء وأهمها موضوع المراتب ، وموضوع الفصل بين الجمال والتعبير أو قل بين الصورة البيانية السياق الذى ترد فيه ، وأخيرا موضوع العجز عن مواجهة النص القرآنى . وعلى الرغم من أن عبد القاهر قد رفض مفهوم الصرفة وأباح النظر في رتب العبارة ودرجات جمالها ، وعلى الرغم من أن له قدما رائدة في التدقيق الأدبى ، على الرغم من هذا كله فقد قصر عبد القاهر بحثه في النقد على البيت الواحد أو مجموعة الأبيات التى يربط بينها موضوع واحد أو فكرة واحدة .

ولسكننا مع ذلك لا نستطيع أن نفعل الإشارات الهامة التى أظهرت اهتمام بعض النقاد القدماء بضرورة ارتباط أبيات القصيدة الواحدة منها بالآخر ،

وانتظامها فيما يشبه الوحدة . يقول ابن قتيبة وهو بحدود الكلام عن المطبوع والمتكلف من الشعراء :

« وتبين التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقسرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفظه ، ولذلك قال عمر بن لجسأ لبعض الشعراء : أما أشعر منك ، قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقسول البيت وابن عمه . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت فقمال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبه ينفد شعرا له أعجبنى ، قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران . يويد أنه لا يقارن البيت بشبهه ، (١) .

ويقول أيضا :

« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر وأقندر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، (٢) .

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمي :

« من حكم النسيب الذى يفتح به الشاعر كلامه أن يكون مغروجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل عنه . فإن التمهيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمق انفصل الواحد عن الآخر ، وبأينه في محسة التركيب ؛ فادر بالجسم طامة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله . ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يحميمهم من شوائب النقصان ، ويفقه على عجة الإحسان (٣) .

(٢) نفس المرجع ص ٢٦

(١) الشعر والشعراء ص ٣٦

(٣) المعتمد ص ٣٤

ويقول ابن طباطبغا (٥٢٢٢) :

وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يقسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه
قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل إذا نقض تأليفها.
فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكنات الحكمة
المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل
يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها تسجيلا وحسنا
وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف. ويكون خروج الفاهر من
كل معنى يصنمه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها
مفرغة لأفراغا ... لا تتساقض في معانيها. ولا وهى في مبادئها. ولا تكلف في
تسجيلا، (١).

ويقول في موضع آخر :

وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته. ويقف على
حسن تجاردها أو قبحه. فيسلا ثم يبينها لتنظيم له معانيها. ويصلى كلامه فيها
ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس
ما هو فيه. فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه : كما أنه يحترق من
ذلك في كل بيت فلا يساعد كلمة عن آخرها ولا يحجز بينها وبين تمامها
بحشو يشينها. ويتفقد كل مصراع. هل يشاكله ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر
بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك من

دق نظره ، ولطف فهمه » (١) .

ويقول عبد القاهر الجرحاني :

« واعلم أن ما هو أصل في أن يدق للنظر ويفيض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ، ويشند ارتباط ثلث منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع يمينه هاهنا في حال ما يضع يمينه هناك . نعم ، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعها بهمس الأولين ، (٢) .

هذه الإشارات من جانب النقاد العرب لا نستطيع أن نتمحض دليلاً على إدراكهم لمعنى الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، كما أن تطبيقاتهم ودراساتهم التحليلية للقصيدة لم يتضح فيها مفهوم واضح دقيق للسكان العضوي الذي تحدثنا عنه . ولكنها تشير على الأقل إلى أن اهتمام القدماء بالبيت الواحد ، وقولهم هذا أفخر بيت وأغزل بيت ، وهذا بيت القصيدة إلى غير ذلك من أحكام عامة كانت تدفعه حماسة ناقد أو قارئ بصورة شعرية أو بيت رائع ، لا معنى أنهم كانوا لا يعبأون بغير البيت الواحد ، أو أنهم عجزوا عن إدراك العلاقات التي لابد أن تتوافر في القصيدة حتى يرتبط البيت بالذي يليه أو يتصل مقطع من مقاطع القصيدة بالمقطع الآخر . فليس من شك أن تصور العرب للقصيدة لم يكن تصوراً لايبسات منفصلة مستقلة . صحيح أن البيت الشعري

١ - هيار الشعر ص ١٢٤ .

٢ - دلائل الأبحاز ص ٧٤ .

قد يمثل معنى تماما أو قد يحتوى على صورة كاملة ، ولكن انتهى المعنى الواحد بنيت من الشعر ، واحتتمل الصورة في جملة أو جملتين لا يعنى أن هذا البيت أو تلك الصورة منفصلة عن سابقتها أو مقطوعة عنها يليها . ولو كان الأمر أمر بيت واحد ، أو أمر قصيدة مفككة الأوصال ، ما وجدنا النقد الأدبي العربي يعنى هذه العناية الكبيرة بالكلام عن حسن التخلص والخروج ، وبراعة الاستدلال ، وصحة التقسيم ، وبراعة الختام وغير هذا من مصطلحات تداولها البيانيون . وكلها يشير إلى أن تصورهم لبنية القصيدة كان تصوراً لعمل متصل الأجزاء

ونحن مع اهتمامنا بالدراسات النقدية الحديثة ، ومع إيماننا بضرورة تغيير كثير من أساليبنا ومناهجنا القديمة في دراسة الشعر ونقده ، ومع إدراكنا بأننا يجب ألا نقتصر في تجاربنا وثقافتنا على ما كتب في لغتنا وحدها ، إلا أن ذلك لا يصح أن يدفعنا إلى إهمال القديم والنقض من شأنه . وإذا كنا حريصين اليوم على إعادة تقويم تراثنا النقدي فإن من حق هذا التراث علينا ألا نمطه حتما . ومن واجبنا نحوه ألا يبالغ في تقديره أو التعصب له فإن التعصب جدير أن يخلق أسماعنا وأبصارنا عن كل جديد . وبالتالي يقف حجر عثرة في طريق نموها وتطورنا .

فالوحدة العضوية قد لا تتحقق إلا في نطاق ضيق من شعرنا القديم ، ولكن ليس معنى هذا أننا مفاسون تماما من هذا الشعر . كما أن الحساس للدفاع عن موضوع الوحدة العضوية لا ينبغي أن يكون على حساب تجريد الشعر القديم من كل مزية واتهامه بأنه شعر الزخرفة والنقش ، وأن بنسائه يشبه بناء القلاع في القرون الوسطى ، وأن القصيدة التمليدية لون من الريورقاج

السريع يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شئون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين . كل هذا يعرضه الشاعر بخطوات متوازية لا تلتقي أبداً وأن القصيدة التقليدية بمجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط ، تستطيع أن تزحزح أى حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة ، وأن هندسة القصيدة التقليدية هندسة سطحية تعتمد على الخطوط الأفقية وعلى التقابل والتناظر ، في حين أن هندسة القصيدة الأوربية هندسة فراغية تعتمد على البعد الثالث ، (١) .

نعم ، لا يجوز أن يدفعنا الحماس للتجارب الشعرية الجديدة مها بلغت أهميتها ومهما وصلت درجة اكتسابها وجودتها إلى الحد الذي يجعلنا لا نرى القسديم كما هو حقاً ، وإنما نراه في منسوء ملابس طائفية وشخصية فيكون شأننا في هذه الحالة شأن الناقد الذي يستخدم الفن مصرى لا نأيتته كما يقول البيوت (٢)

وعندنا أن الذى أساء للشعر القديم ليس القدماء وإنما هم المقلدون المقلدون للقدماء . والذين حافظوا على الشكل القديم دون أن يكون لديهم ما لدى الأقدمين من قوة البداوة وأصالة الطبع . والقدرة على إبداع القوالب القديمة من المعاني ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى يقلدون مذاجة الأوائل وهم أعقد من ذنب الضب .

من أجل هذا حق لنقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين أن يوجهوا حملتهم النقدية ضد شعر التكلف والصنعة . وأن تزدحم تأليفاتهم بالسرقات

١ - الشعر قنديل أخضر ص ٣٢، ٣١

٢ - ت . س . البيوت الشاعر الفارس ص ٢٢١ .

الشعرية . وأن يشتد هجومهم على أصحاب مذهب البديع الذين خرجوا على
شعر السليقة وانتهوا إلى ضرب من المجازات المصطنعة والرموز المصنوعة .
واستهواهم الشكل الخارجى فأسرفوا على أنفسهم حتى خرجوا إلى المحال كما يقول
الأمدي في نقده لشعر أبي تمام .

ومن أجل هذا أيضا حق للعقاد وشكري والماساني أن يعلنوها حربا
لا هوادة فيهما على شعر التقليد والصنعة ، حين رأوا فيه شيئا لا يستلزم له قلب
ولا ينبض له حس ، لاهو بالقديم الاصيل ولا هو بالجديد المتطور الذي
يصدر عن روح العصر وقيمه . والذي لا يحاول تطويع الشكل القديم لحاجات
الفكر المعاصر ومنطلباته . ولقد كان لشورة العقاد والماساني آثارها الفعالة في
حركة التحديث التي ساء فيهما شعرنا العربي المعاصر والتي حددنا معالمها في
بحث سابق (١) كما كان لشعر المهجر الفضل في إحراز أول نصر حقيقي
على بنية القصيدة القديمة شكلا ومضمونا . فاختمت النغم الخطيباني من شعر
هذه المدرسة . وتحول إلى نوع من الغنائية المهوسة الصافية . وامتزجت فيها
ال عاطفة بالقل وتعللت فيها أساليب الصنعة الشعرية القديمة التي كانت تكرر
الشاعر على الخضوع إليها بوعى أو بغير وعى . ثم غلبت بعد هذا كله على
أشعارهم تلك الصورة الإيحائية الرمزية . وانتشر في أعمالهم هذا السكيان
العضوى الواحد .

وليس من شك في أن الحركات النقدية البناءة التي قام بها العقاد وشكري
والماساني من ناحية وشعراء المهجر وعلى رأسهم جبران وتلميذة من ناحية

أخرى كان لها أكرالاً أثر في القضاء على التجارب الشعرية الكاذبة المفصلة والأفكار المكررة المبتذلة . على أنما ينبغي ألا نلغى أن سببا آخر جوهريا كان له أثره في شكل القصيدة القديمة . فما كان لهذا الشكل القديم أن يتحول أو يتزحزح عن مكانه لولا تلك الثورات التحررية التي اجتاحت طائفا العرب منذ أول القرن بمحاولة تهويرنا اجتماعيا وسياسيا وروحيا . فليس من شك في أن جمود أدبنا العربي فترة طويلة من الزمن قد كان صدى طبيعيا لانحلال مجد العرب السيامي ، ونضوب معينهم الفكري ، وانهايار وضعهم الاقتصادي . وعلى الأخص بعد أن ضعفت الدولة العربية الإسلامية واستصلت أسباب عميق .

ومنذ أن بدأت الثورات التحررية تفتتح طائفا العرب بمحاولة استخلاصه من وهدة الجمود التي تردى فيها زلما أخذت حركتنا الأدبية والفكرية في الانتعاش تحاول ما استطاعت أن تستجيب لما تفرضه عليها حياة العصر الجديد من مستلزمات فإن كل ما في العالم اليوم يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم .

وطبيعي جدا بعد هذا التطور الكبير الذي أحرزناه في شتى المجالات أن نطفر في شعرنا العربي الحديث بشكل ومضمون جديدين للقصيدة العربية ، وأن نحقق الجديد في موضوع الشعر ولفته وموسيقاه ، فبدأنا نلتقي بالقصيدة التي تتحد فيها الفكرة بالعاطفة باللغة بالموسيقى ، والتي ينبع من داخلها إحساس واحد مهيمن يأخذ في النمو والتطور حتى ينتهي إلى التكامل والوحدة .

ولنضرب مثلا هنا بقصيدة « الطمانينة » لميخائيل نعيمة حيث يقول :

سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر
فأعصمني يا رباح	وانتعب ينأ شجر
واسجمني يا غيوم	واهطل لي بالمطر
واقصمني يا رعود	لست أخشى خطر
سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر

من سراجي الضئيل	استمد البصر
كلما الليل طال	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار اتعمر
فاختني يا نهموم	وانطلق يا قمر
من سراجي الضئيل	استمد البصر

باب قلبي حصين	من صنوف الكدر
فأهجمي يا هموم	في المسا والسحر
وأزحني يا نحوس	بالشقا والعنجر
وانزل بالالوف	يا خطوب البشر
باب قلبي حصين	من صنوف الكدر

وحليفي القضاء	ورفيقي القدر
فاقدحي يا شرور	حول قلبي الشر
واحفرني يا منون	حول بيتي الحفر
لست أخشى العذاب	لست أخشى الضرر
وحليفي القضاء	ورفيقي القدر

إن تحليلنا لمثل هذه القصيدة التي تستخدم الأسلوب الإيحائي الرمزي سوف يستند بالضرورة إلى المنهج الذي يقتبع الصور الواحدة بعد الأخرى هــاولا استجلاء ما يكون بينها من تباين أو تطابق، واكتشاف ما في رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة، والنظر في كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى، وهل تلاقت هذه الروافد الصغيرة لتصب محتواها في النهر الكبير، ثم هل استطاع القارئ آخر الأمر أن يحس بإرادة الشاعر المنغلطة والمنشطرة في جميع أجزاء القصيدة؟ وسيعتمد منهجنا على خطوات ثلاث :

أولا : الموقف العام

فالقصيدة تصور لحظة من اللحظات التي يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر، بما انتهى إليه من إيمان، على مواجهة الصعاب كل الصعاب، وعلى مكافحة المحن بحن الحياة، وعلى الوقوف بصلابة أمام فجساعات القدر، وللتحدى للسافر لكل كارثة تقع أو تخطب يلم.

وقد يدق طبع الإنسان بشيء من الفلسفة، وبقدرة من الكشف والإدراك السليم للحقائق الكامنة وراء الظواهر، وبشئ من الحكمة لآثر الأشياء في حركاتها المنفصلة، أو جزئياتها المقطعة، أو نتائجها المؤقتة، أو مؤثراتها المفاجئة بل في جملتها، وفي تعاقبها، وفي الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات. قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يجد نهرا آفيا يراه الناس ليلا، وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة ونحسا. وذلك أن تعاقب السعادة والنحس على الحدث الواحد مسألة يمكن دائما فكل شيء ليلا ونهاره. واليبس من لا يندفع بالظاهر معتما كان أم براقا.

من أجل هذا نفرض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان ...

ولكن هذا الشعور بالأمان يدفعنا إلى السؤال التالي : لماذا يشعر الإنسان بعدم الأمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التي تجعل للناس يشعرون بعدم الأمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب السكبير والسعادة ، وغير هذا وذاك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعانيه كل إنسان تقريباً في شكل من الأشكال بل لعل مقداراً معيناً من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإسراف في القلق ، والمبالغة في الشعور بمحنة الحياة هي التي تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولاً من معاول الهدم في حياتنا .

والإنسان لا يقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير نهياً للوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط في الخوف منشأ أساساً للمبالغة في الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك اللحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا جزءاً من ذات عليا لا تخاف ولا تقلق لأنمت نفسها وأطمأنس .

فهو من الإدراك لحقائق النفس والحياة ، وبنور من الإيمان النابع عن عقيدة ، وببصيرة لا تخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات عندئذ يكسب الإنسان نوعاً من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجائات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميخائيل نعيمة قد انتهى في قصيدته تلك إلى نوع من هذه الفلسفة التي هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من اتجاه عام تراه منشراً في ديوانه همس الجفون وانظر إلى أول قصيدة له في هذا الديوان والتي سماها : أغمض

جفونك تبصر ، يقول :

إذا سداؤك يوما	تسجبت بالغيوم
أغمض جفونك تبصر	خاف الغيوم نجوم
والأرض حولك إما	توشحمت بالشلوج
أغمض جفونك تبصر	خلف للشلوج مروج
وإن بليت بقاء	وقيل داء عيلاء
أغمض جفونك تبصر	في الداء كل الدواء
وعندما الموت يدهو	والحبيد يفسر فاه
أغمض جفونك تبصر	في الاعداء مهاد الحياة

ويقينا لم يصل تعيمه إلى هذه الفاسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الهلك والقلق والحيرة واضطراب النفس، ولقد أفصح عن هذا كله في مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

تدبين دب الوهن في جسمي الفاني	وأجرى حثيثا خلف نعشي وأكفاني
ولولا ضباب الشك يادودة ترى	لكنت ألقى في ديبك إيماني
فأترك أفكاري تذيب غرورها	وأترك أحزاني تكفن أحزاني
وأزحف في عيشي نظيرك جاملا	دواعي وجددي، أو بواعث وجداني
ومستلبا في كل أمر وحالة	لمسكة ربي، لا لأحكام إنسان
فها أنت عيلاء يقودك مبصر	وأمشي بصيرا في مسالك عياني
لك الأرض مهسدا، والسما مظلة	ولي فيها من ضيق فكري سجنان
لئن ضاقتا بي لم تغنيهما بحاجتي	ولكن بجهل وادعائي بعرفاني

فنى داخلى همدان : قلب مسام
وفكر عنيد بالتساؤل أضافنى
ويقول فى سنة مقبلة :

ما أنت فى سفر الزمان العظيم
إلا صدى الماضى وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدى
قطبنا حياة نحن فيها نعيم
لاجوعها يشجع
لاموتها يهجع
لاطامع يقنع
فيها ولا الزاهدون

الناس فى أسرارها حائرون
والسر ، لو يدرون فيهم يقيم
وتشتد به أحيانا سطوة التشاؤم وتكاد تسبحار على كل شيء عنده وذلك فى
قصيدته « قبور تدور » يقول :

هلى هلى نحيى القبور	ونمتص منها رحيق الدهور
صاننا إذا ما رأينا عظاما	يفتح منها الربيع الزهور
عرفنا بأنه المنساء بقاء	وأن الحياة قبور تدور

ويختتمها بقوله :

فخلى جمالا يسراه الغرور	وليست تراه عيون الدهور
وخلى الجهاد ، وخلى الطموح	وخلى القصور ، وحيى القبور

ودورى مع الكون جيلا فجيلا فهل نحن إلا قبور تدور

واكنه لا يلبث أن يلتقى بمد عواصف الشك والتشاؤم إلى هداة من الإيذان
يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفي قصيدته وإبتهالاته انتقال من الظلام واليأس
إلى شيء من نور الأمل يقول :

كحل اللهم هيني

بشعاع من ضياك

كى تراك

فى سور البحر ، فى موج البحار	فى جميع الخلق ! فى دور القبور
فى السكلا ، فى التبر ، فى ومل القفار	فى صهاريج البرارى فى الزهور
فى يد القتاتل ، فى تجمع القتيل	فى قروح البرص فى وجه السليم
فى يد المحسن ، فى كف البخيل	فى سرير العرش فى نوح الفطيم
فى ادعا العالم ، فى جهل الجهول	فى فؤاد الشيخ فى روح الصغير
فى قذى العاهر ، فى طهر البتول	فى غنى المثرى ، وفى فقر الفقير

وإذا ما ساورتها سكتة النوم العميق

فاغضن اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

وافتح اللهم سم أذن

كى تعى دوما ندادك

من علاك

فى نقيق البوم فى نوح الحمام	فى نغاء الشاة فى زار الأسود
فى هدير البحر ، فى صر الغمام	فى خريير الماء ، فى صف الرعد

- ٢٢٦ -

فى ديب النمل ، فى هب الريح	فى غنا البلبل فى تدب الغراب
فى صراخ الليل، فى همس الصباح	فى طنين النحل ، فى زعق العقاب
فى ابتهالات المرأة الجامحين	فى بكاء الأطفال، فى ضحك الكهول
فى صلاة الملك والعبد السجين	فى اتحاب الناي ، فى حق الطبول

وإذا ما قرب الموت ووافاها الصمم
فاختنم ربي عليها ريثما تحيا الرمم

وليكن لى يا لى
من لسان شاهدان
صادقان

أو أفسه بالبطل فليشهد على	إن أنه بالحق فليشهد معى
يا لى الحق فى بطل وعى	وإذا ما قام غيرى يدعى
فسبيل الحق ماض لا يهاب	فليكن سيفاً لسانى حده
ينثنى عن غيه نحو الصواب	لا يكف الضرب حتى ضده
فأراه البطل فى الحق الصريح -	وإذا ما خان نطقى قلبى
لسانى أيا البسارى ضريح	فى كلام الفهد فاجعل من فى

فلسانى يعلن الحق وصرأ يذبحه
ليت شمري غير صمت الموت ماذا يصلحه

واجعل اللهم قلبى
واحة تسقى القريب
والغريب

ماؤما الإيمان أما غرسها فالرجا والحب والصبر الطويل
 جوها الإخلاص أما شمسها فالوفا والصدق والحلم الجليل
 فإذا ما راح فكرى عبثا فى صحارى الشك يستجلى البقاء
 مر منهوكا بقلبي فجشا تأبيا يخلص من قلبي الرجاء
 وإذا ما أمسى يوم ما مشى تأمسا فى مهج العيش السحيق
 عاد لـكاد يقضى عطشا يحتسى الإيمان من قلبي الرقيق
 وإذا الإيمان ولى والرجا أضغى ضرير
 فليمن قاي إلى أن ينفخ البوق الأخير

وفى هذه الابتهالات التى يتضرج فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح هينيه شعاعا منه
 كي يراه ، وأن يفتح أذنيه كي تدرك كلمات الله وتمى ما وراءها من معان ، وأن
 يجعل له من لسانه شاهد صدق فلا ينطق باطلا ولا ينعط سقا ، وأن يهبه قلبا
 كالواحة ينهل منها القريب والبعيد . فى هذه الابتهالات تلك اللفظة الروحية التى
 تشوق إلى المعرفة وتتطلع إلى المجهول وتسعى إلى رحمة الله عساها أن تظلل
 طريقه الذى ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلانق به يقول .

نحن يا ابنى عسكر قد نساء فى قفر سحيق
 نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق
 فالتشرنا فى جهات القفر نستجلى الآثار
 نسأل الشمس عن الدرب ونسئق الحجر
 وسئبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
 ديثما ندرك أن الدرب فبنا ، لا هناك

وسنبقى فى انتقال وشقاء وعذاب
وصمود، وهبوط، وذهاب، وأياب
وسنبقى نهجع الليل وفى الصبح نفيق
ربما نلقى منانا ، ربما نلقى الطريق

وهكذا ، وفى ديوان نعيمة كله هذا الصراع المنيق الذى يصور موقف
الإنسان الذى أجده الوقوف أمام اغز الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة
المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه
المعميات، ولكنه وجد أن السر كامن فى نفوسنا فلا بد من الرجوع إلى النفس بعد
تصفيتها وتطهيرها فى منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة
بعد طول جهاد قصيدته « أغمض جفونك تبصر ، ومن أجل هذا قال قصيدته
« العلماتينة » وانتهى فيها إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنسان إن استطاع أن
يتجرد من قيود هذا العالم، وعوامل الهدم والموت والفساد إلا إذا استطاع أن
ينفصل عن عالم ذاته المحدود ويدخل فى عالم الشخصية الجامعة . وإن يتأسى هذا
طالما كان الإنسان مفتخولا بذاته الصغيرة قابعة فى حدود نفسه الضيقة . أما إذا
سمت مداركنا الروحية وتعاملت عن عوامل الفساد استطاعت أن تنظر بالامن
والطمأنينة والسلام الروحى .

والآن ، وقد خلصنا من عرض الموقف العام الذى حدد لنا ملامح هذا
الصراع الذى عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المساحة بروحها
المتماكة بعناصرها الخيرة ، والى لا يظفر بها الإنسان عن طريق العلم المحدود
والنظرة القصيرة بل عن طريق الإيمان بما وراء عالمنا المحاط بالقصور .

والنفاذ إلى ساحات أكثر انساها وأرحب نطاقا لمدى الحرية والتفكير حيث نجد الذات لها مأوى في أحضان الروح اللانهاية التي لا تفنى . بعد أن خلصنا من عرض هذا الموقف نعود للقصيد فنقف عند أجزائها المختلفة نتبّع صورها لنرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الأخير وإلى بث روح واحدة ومتطورة في البناء العام .

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس لإنسان لا يبالي بالمخاطر . قد آمن على نفسه أمنا كاملا ، إنسان واثق من قوته كل الثقة . لا يجد الخوف إلى نفسه شيلا . وليس ثمه شيء يستطيع أن يززع من ثباته أو يزول من ثقته بنفسه . ولماذا الخوف والقلق ؟ وهل يخاف الزواجر من كان سقته من حديد ، وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطت به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليس هذه قادرة على أن تحديه مهما اضطربت العواصف من حوله ؟ فلتشد الرياح ، ولينكسر الشجر ، ولتمتلئ السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتنهمر السيول الأرض . ولتصف الرعود قصفا مروعا ، فلا الرياح الززع النسيكباء . ولا السيول المنكسحة المسارفة ، ولا الرعود المزلولة بقادرة على أن تحرك شهرة في رأسه .

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وما اتخذته من إمكانات لغوية أن تجسد الإحساس بالثقة والسلام والأمن تجسيدا حسيا . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو ، وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا الركن من الحجر أن يثبتا لكل هذه العواصف التي أحسن الشاعر تصويرها بمساجع فيها من قوى قادرة على الهدم والتعظيم والإبادة . نعم ، ما كان لبنت الشاعر أن يسام من عوامل التخريب والتعظيم هذه ما لم

يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة عنيفة كهذه سليما معاف .

والمقطعة كلها بعد هذا صخرة واحدة لموقف نفسى واحد ، اتخذت الكلمات فيه رهوza للتجسيد والإيحاء . وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصودا لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والغيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هذا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهى قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها فى عقل القارئ فتشيع فى نفسه ما هو مكنون فيها من عناصر الفكر والشعور .

هل أننا لا ينبغي أن ننسى أن استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها قصد طون هو الآخر فى تحديد نوع الإحساس المهيمن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر فى البيت الأول أمام حصنه هذا الحصين ، وأفاد بكلمات السقف والركن وبكلمات الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومتانته ، وبالتالى مدى ثقلته بنفسه واعتزازه بقوته . ثم اكى يعزز هذا الإحساس بالقوة والثقة والى أفعال الأمر التى أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يعالها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل مالدتها من قوى لجأهته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر فى أول كل شطر وتكراره على هذا النحو . كما كان فى ترديده على مسافات قصيرة ومربعة شفاء لشعور التحدى الذى يتشرب فى أليات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لما خطوطها
والوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرها
من واد آخر إلا أنها تشترك مع الصورة الأولى في نفس الوظيفة وتنقل معها
إحساسا واحدا . فنحن في هذه المقطعة أمام إنسان قادر على رؤية الأشياء
والحقائق ، وسيلته إلى ذلك كامنة في أعماقه . وليس بحاجة إلى من يرشده
أو يمينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهما يكن من
قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج في أحسائه .
وما دام في قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو في غنى بعد ذلك عن الشموس
والأقار . فلتنظلم الدنيا ، وليبطل الليل ، وليمت الفجر وليقض النهار نجه .
ففي يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنبيه شمع واحد من نور فيهما وحدهما
القدرة على كشف الحجب وهتك الأستار . ومن كان بين جنبيه هذا الشمع من
النور فهو محصن من كل ضلال . ولما كانت الهداية من الله وحده فإن من
لم يهتد بنوره فلن تهديه الشموس ولا الأقار . لأن الشمس والقمر لن يرياك
إلا ما يقع عليه بصرك وحسك ، أما النور الداخلي المستمد من نور الله
فهو وحده الذي يرينا ما وراء الأشياء فلا يجعلنا نحتاج بعدها إلى
شيء .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراج الضئيل مستهدا منه البصر ومثديا
بعد ذلك كل ضلوع آخر غديره . وهكذا تنتهي المقطوعة الثانية بما انتهت
إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالعلمانية والثقة والثبات في مواجهة كل مسالك
الضياع والظلام والضلal .

أما المقطعة الثالثة فتصور الموم والنحوس والشقاء والضجر وهي تزحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر. ولكن هل تستطيع الموم مهما تراحت وتكاثرت أن تززع من إيمان الشاعر وحلابة نفسه؟ كلا لن يستطيع جيش الموم الزاحف هذا أن يفزو هذا القلب المفرد، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يبتج بها ويستمتع بجمالها وجلالها، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذمته بالحدود والزائل فلن ينطفيء سحر الظلمة في قلبه، وسيظل مهردا بالفسكر المسكود والنوم المورق والسهاد الطويل، وستزحف عليه جيوش من الموم والنحوس والشقاء والضجر. وستجد طريقها عمدا إلى ذاته وعقله.

نعم، لن يخيم سحاب الهم الذي لا يزول إلا على النفوس التي لا تشبع ولا تروى لأنها دائماً تلتف إلى لذائذ الحياة الحسية خوفاً من الحرمان أو من اقتراب الاجل. أما النفوس التي ينبع في أحضانها هذا المساء الحى، ماء الإيمان فهي القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقتها، بخيرها وشرها، ومن المحال أن تدرك النفس سعادتها من الأشياء الخارجة عنها ما لم تفهم كنهها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة، ومن ثم فلا سعادة ولا استقرار إلا بالإيمان.

ثم تأتي المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفكرة والإحساس إلى مرحلتها الأخيرة، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين، ون كان صديقاً وحليفاً للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل ما يصدر عنهما حتى ولو بدا

للعين القاصرة شرا . ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيطرا أو مستبدا بالحياة . فند متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويقتبعه ، والحياة دائما غلبة لأنها تتدفق كياه التمر الذى لا يمكن أن تعوقه الشوطة والسدود ، والنهر يهضى رغم هذه الشوطة وتلك السدود إلى الأمام دائما ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك لم يعبأ الشاعر بالشرور ، بل لقد صرخ فيها أن تقذح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من هيران ، وأن تشعلها عالية ساطعة فلن نستطيع ناسد الشر هذه أن تطفئ وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتحفر المنون حول بيته الحفر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشاء ، فليس الموت فشلا يصيب الحياة ، وإلا لو كان الموت كبوة لكانت كبوات الحياة لا تحصى ، ونحن حين نرى الطفل الذى يحبو يتعثر فى خطواته ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعباً أو مستحيلاً ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبيها بتلك الكبوات التى تعترض سبيل الطفل تلك المصاعب والمتاعب التى تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هذه المتاعب لا ينبغي أن تغمر قلوبنا باليأس والكمد ، على النقيض من ذلك ينبغي أن تكون لنا حافزا على استجماع القوة واستكمال النفس . ومن ثم فإن تعاستنا ليست إلا وهما يطفئ الروح

ويعوق مسالك التفكير، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا، والآمال تغرينا، ونحن نقتبصها، ولن تفارقنا إلى غير رجعة. تلك الآمال هي عقيدتنا في الحياة، هي الإيمان الدائم، وهي وميض الحق، وهي سمادتنا وأمننا وسلامنا.

ثالثا : التعليق

إذا أعيدنا النظر في أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بعد القراءة الواعية لما أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هي الصورة سواء أكانت صورة جزئية تتصل بالبيت أو نصف البيت أم كانت صورة كلية ذات أجزاء صغيرة. فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئية أو الكلية فسنجد أن هدف كل صورة أو تعبير مجازي إنما يخضع للوظيفة الكلية التي تهدف إليها القصيدة. فلم يكن التشبيه في القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمشاكلة بين المشبه والمشبه به، كما لم يكن من أجل إحراز المهاراة والبراعة والدقة في التوفيق بين طرفي التشبيه، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر. وإنما همات الصورة والتشبيه على الربط والتوحيد، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيم قادر على نقل التجربة التي عاينها الشاعر.

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تتماسك مع أخوانها تماسكا عضويا. وأن تشارك كل منها في الحركة العامة حتى قبلخ درجة الكمال. وتسير الواحدة وراء الأخرى كمراحل متعاقبة وضرورية تعبر كل مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التي تستوعب في كيانها المقطعات الجزئية في تناغم وقوافق.

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيجاء والرمز
الذين يعينان القارئ على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري ومن ثم كان
الاتجاه إلى دراستها لا يقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى التماس جوهر
القصيدة وروحها . فبحر اهتمامنا بالمعنى الظاهري للكلمات ، وأنه مقصود
وأساس في فهم القصيدة إلا أننا ينبغي أن نتمعن الرمز وما يشير إليه من
دلالات أخرى .

على أن هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة في نقل التجربة
وتجسيدها وتعني به العنصر الموسيقي ، أو عنصر النغم الذي أشأته هذه
القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى في القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير
إلى الوزن الشعري وحده أو إلى القالب الخارجي الذي تصب فيه التجربة ،
أو إلى جرس اللفظ وانسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوي
وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ وما فيها من هرات وذبذبات أو
إيقاعات ، أو ضربات موسيقية خاصة وما تنطوي عليه من معان تمثل التجربة وتعين
على إيضاها وتوكيدها في نفس القارئ أو السامع .

ومن هنا ينبغي للوزن ، ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون
جوداً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه
العناصر في وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع
غاية واحدة .

وفي قصيدة الطمأنينة ، بالإضافة إلى بحر المتدارك الذي اتخذ إطاراً عاماً
لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر وأسهمت في أداء
تجربته . ففي تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة في كل أبيات القصيدة

وعلى هذا النحو الذي رأيناه إحساس بالثقة والتحدى واللامبالاة ، وكأننا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وليحدث ما يحدث . فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى.

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعري الذي تبدأ به كل مقطوعة هو ذاته البيت الذي تنتهي إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن في هذا التكرار نغما ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذي تنتهي إليه كل مقطوعة . وفي جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلي الذي تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد، فهذا نموذج من الشعر الحديث الذي تطورت فيه بنية القصيدة في شكلها ومضمونها ، واستطاعت بتحررها من كثير من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعري والقافية وأن تخضعها للتجربة في غير تكلف أو صنعة . كما استطاعت أن تخلص من الأعباء الثقيلة التي أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلي المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعري من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفا إنسانيا واحدا ، كما استطاعت اللغة فيها أن تتلاقى في عوالم من الفكر أرحب وأبعد وهي مع كل هذا لم تتخل عن الأصول القديمة كلية ، وإنما عدلتها وصيرتها أكثر ملاءمة للعصر .

الشكل والمضمون

لعل من الأهداف التي سعيينا إلى تحقيقها في الفصول السابقة ، وعلى الأخص ما جاء منها متصلاً بنظرية الخيال ووحدة العمل الفني هو توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون في الأدب . وهي قضية طالما شغلت المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية على مر العصور ، لا في الآداب الأوروبية وحدها ، ولكن في أدبنا العربي كذلك . وخطورة هذه القضية إنما ينشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبي وتبين تأثيره . فإن أى خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدي بالضرورة إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية ، وإلى اختلاف النقاد والأدباء في حقائق ، وإن جاز الاختلاف فيها في العصور الماضية فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم . وعلى الأخص بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التي ينبني عليها الفن أيا كان نوعه .

وقبل أن نبدأ في دراسة هذه القضية وتقديمها في مراحلها المختلفة يحسن بنا أن نحدد ما يعنيه النقد الحديث باصطلاحى الشكل والمضمون أو الشكل والمحتوى وقد يستخدم أحياناً اصطلاح الصورة بدلاً من الشكل فيقال : الصورة والمضمون

والشكل عندهم هو الصورة الخارجية ، أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون والذي تتمثل فيه وتحقق من خلاله شروط الفن الأدبي ، سواء أكان قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية . فإذا حكمنا على قصيدة غنائية من حيث الشكل مثلاً قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجية لهذا الفن من وزن وموسيقى وصور شعرية ، وصياغة فنية ، وبما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال أو انسجام في الوحدة أو تناظر في الأجزاء .

وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعري الفنان في القصيدة وصياغته وأسلوب تصويره . وكذلك الحال في المسرحية ، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها الدرامي وتماثل هذا البناء وتدرجه من بداية ، إلى وسط ، إلى نهاية ، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بغض النظر عما يتضمن من مضامين أو يثير من قضايا إنسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية .

أما المضمون أو المحتوى فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين ، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني . ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو في غالب الأمر المادة الخام التي يستخدمها الأديب أو الشاعر ، والذي يشكلها الفنان في الصورة التي يريد بها .

وانقسم النقاد وفقاً لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين : إحداهما مدرسة الشكل والآخرى مدرسة المضمون . وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمعاييرها الخاصة . فأصحاب الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة فنية ، ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال . وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون . وحددوا المضمون كما يقول كروتشه ، وتارة بما يند ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية ، (١) .

والمسألة مرتبطة في جذورها بفلسفة إدراك الأشياء : هل ماهية الشيء

(١) الجبل في فلسفة الفن ص ٩١ .

متحققة فيه أم أن الماهية فكرة منفصلة عن الشيء ؟ أو بمعنى آخر : هل المدرك الحسى الذى أمامنا يحمل فى ذاته حقيقة كاملة فيه أم أنه يمثل ظلالا لثقيقة منفصلة عنه وبعيدة عن كيانه ؟

أما أرسطو فيرى أن الماهية ليست فكراً منفصلاً عن الأشياء ، والحقيقة عنده كاملة فى المدرك الحسى ، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لا ينفصل عن تحققه المادى ومن هنا كان عالم الشعر عند أرسطو كامناً فى المظاهر الحسية ، ويستطيع الباحث أن يستنتج من نقد أرسطو أنه مؤمن بالتلازم بين الصورة والهيولى .

والذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يقولون إلى حد كبير بين الأفكار أو الماهيات وبين المدركات الحسية .

والكلمات لا تعنى الدلالة على أشياء ، وإنما تعنى أفكاراً وأشياء فى الوقت نفسه . فإذا ذكرنا كلمة أسد يتداعى إلى الذهن شيئان : أولاً جملة من الصفات التى تحدد شكل الأسد وتكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجوئية والعرضية والصفات المشتركة : وثانياً جملة الارتباطات والانطباعات القائمة حول السكبة ، أى بمعنى آخر ما يمكن أن تضفيه السكبة من إحساس من أجل ذلك كان من الصعب أن تفصل بين ماهية الأسد وبين الإحساس المرتبط بما تثيره السكبة فى النفس من إحياءات خاصة إلا فى نطاق التقسيم النظرى بين ما يدرك بالعقل وما يدرك بالحس . وقد يمكن القول بأن ماهية البدر مستقلة عن جمال البدر الذى يستمد عادة من جملة الإحياءات والارتباطات ، وفى وسع أى إنسان أن يقول إن استدارة البدر واستنارته شيء وجماله شيء آخر ، كما فى وسع الدراسة النظرية البهتة أن تقول إن وصفنا للبدر بالجمال

شئ نابع عن الذوق . أما ماهية الإدراك التي تتمثل في فكرته كنجم مستدير مستدير يظهر في السماء ليلا فشيء آخر اكتسبناه من طول النظر والتأمل ، لا عن طريق الذوق .

ومن الممكن أن نقول ذلك ، وأن نفصل بين ماهية الشئ وبين الانطباعات أو الارتباطات القائمة حوله ، ذلك إذا أردنا أن نفرق بين الإدراك العقلي المحض وبين الإدراك الحسي (١) .

ولسكننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ عام لا يذبح الاختلاف عليه وهو مبدأ رمزية اللغة ، فليست الكلمات في اللغة والشعر مجرد علامات أو إشارات نتخذها للتشير بها على وجود شيء أو سواه ، وإنما هي رموز تتضمن شيئاً من المشاعر والإحساسات .

فالرموز بالمعنى الدقيق هي تلك التي لا يكتفى فيها على مجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط : طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزوي في نفس الرائي أو السامع كلما وقع على رمز معين ، فعلم الجمهوريه العربية المتحدة - مثلاً - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لكنه يضيف إلى مجرد دلالة الاسم على مسماه ضرباً من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كلها وقعت العين على ذلك العلم ... واللال رمز الاسلام ، والصليب رمز المسيحية ، فكأنهما كلمتان ، لسكنهما يزيدان على كونهما مجرد كلمتين - لكل منهما مدلولها المعين ، إذ هما

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ص ٧٠ وما بعدها م

تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا ، (١).

فالكلمات إذن ليست قطعاً من الخشب أو الفسيفساء يوضع بعضها إلى جانب بعض ، وإنما الكلمات أرواح تخزن في داخلها مشاعر وإحساسات . وهي بتفاعلا مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة . وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب أو الأديب في حركة خلاق مستمرة ، والفن الأدبي استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهي عند حد .

ولإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو يصبح الفصل بين الفكر الخاص المجرد ، وبين الشعور أو الإحساس أو ما تتضمنه كلمات اللغة من ارتباطات أو إحياءات أمراً بعيداً كل البعد عن المفهوم الحقيقي لأثر اللغة فنياً .

من أجل هذا حق لأرسطو ألا يفصل بين الصورة والهيولى ، ولسكن فهم أرسطو للغة لم يصادف هوى عند مدرسة اللغويين الاسكندرانيين ، وعند هوراس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ ، واخلط عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء (res) ، واستمر تأثير هوراس فيمن جاء بعده وحتى في عصر النهضة فأصبح النظر إلى الشعر يتساوى مع النظر إلى الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق (٢) .

ومن الغريب أن يمتد هذا التأثير إلى القرن التاسع عشر فينقسم فلاسفة

(١) فلسفة وفن ٤٤١٤٣

(٢) فن الشعر ص ١٩١ ، ١٩٣

الفن في هذا القرن إلى مدرستين : مدرسة الشكل ومدرسة المضمون . والأعجب من هذا كله أن نرى بيننا اليوم من المعاصرين من لا يزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون أو لفظ ومعنى . ويرجع الفضيلة فيه إلى الشكل دون المضمون أو إلى المضمون دون الشكل . فما أكثر ما نسمع من النقاد أن قصيدة ما جيدة فيما تهتمل عليه من إحساسات ومشاعر ، ولكنها فقيرة من ناحية أسلوبها أو صياغتها . وكثيرا ما نسمع بعض النقاد يتحدثون عن مسرحية ما فيقولون إنها سليمة من حيث البناء الدرامي ، ولكن يموذها الموضوع المأم ذو الشأن التاريخي أو الوطني أو الاجتماعي .

وهذه جميعها أخطاء يابأها الذوق بل وينفر منها العلم والفهم الصحيح لعملية الخلق الأدبي والنقد الأدبي على السواء .

وليس من شك أن هذا الخلط في مفهوم العمل الفني خلقتنا نقدا إنما يرجع إلى ظهور النظريات الكثيرة مثل نظريات اللذة ، والنظريات الأخلاقية والمادية في الفن وغير ذلك ، كما يرجع أساسا إلى إهمال العنصر الفني إما لإفلاسها إما هجرها . الأمر الذي جعل أصحاب هذه النظريات يعتبرون الفن عنصرا لاحقا أو عرضيا .

وليس هناك ما هو أشد حسما للخلاف القائم بين أنصار الشكل والمضمون من نظرية الخيال عند كولردج فقد حددت هذه النظرية الحماوط الأساسية التي ينبغي عليها الخلق الأدبي بدرجة لم يعد هناك مجال بعدها للتشجيع أو الانقسام . فقد عرفنا أن الخيال هو الذي يبدع الشكل العضوي ، وهذا الشكل العضوي ينبسج من داخل العمل الفني ، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشيء آخر يفرض عليه من الخارج . ومن هنا أصبح الشكل الخارجي

في الشعر ليس بذى قيمة في ذاته ، إن قيمته في اتحاده اتحاداً عضوياً مع سائر العناصر المسكوة للعمل الفني . واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل هذه . وقد نتج عن هذا كله نتائج هامة في الأهمية نجملها في النقاط الآتية :

أولاً : أصبح نقد العمل الفني عند كولردج يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحاداً تاماً ، وأن الشكل المضمون أمر غير مكسب ، وليس مصنوعاً صناعة آلية واسكنه في باطن العمل الفني ، ويتحدد في تطوره من الداخل . ومعنى شكله هو بالعبط اكتمال نموه (١) :

ثانياً : إن قيمة العمل الفني تأتيه من اتحاد أجزائه ، وإذا كان نمطه قواعدياً للعمل الفني فهي قانون العبقرية ، لا القانون المفروض على الفنان من المحاسن . إنه قانونه الخاص الذي يستطيع أن يطرق به أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وبهذا يقضى كولردج على ما كان يلجأ إليه الكلاسيكيون في تقديم عندما كانوا يحددون القراء أصولاً بعينها لا يبيدون عنها ، ويلتزم بها التقاد كذلك فلا يمكن بالجمود أو الرداءة على عمل فني إلا إذا توافرت لهذا العمل شروط محددة . وبذلك يحطم كولردج فسكرة القانون الصارم في النقد ، ويرى أنها مسألة نصية يحددها العمل الفني نفسه الذي يختلف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر .

ثالثاً : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت سائدة في النقد الأدبي قبل كولردج . وله في هذا المجال فهمه الدقيق لغة ووظيفتها في العمل الفني .

فهو يميز بين الكلمات كأصوات وبينها كعنان . أو بينها كأدوات اصطلاحية
الغرض منها الإشارة ، وبينها كوسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء . غير
أن الفلسفة في الشعر تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحية النافذة
للمشاعر . وهو يصف لغة الشعر فيقول عنها : « إنها اللغة الأولى مزججة
باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية المستخدمة بحيث لا نتكفى بمجرد الإشارة
إلى الصورة الباردة ، وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء » (١) . ، ويقول في
موضع آخر :

« إن الفرق الشاسع بين الألفاظ التي تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية
للفكر ، والتي هي بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أعمى ما كان عليها
من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال . وبين تلك الألفاظ التي توصل لنسا
صوراً . سواء أكانت هذه الصورة مستمدة من موضوع خارجي معين لسكى
تحيي وتخصص موضوعاً آخر ، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لسكى
تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نوعاته
الخاصة » (٢) .

ويعرف الشعر بقوله :

« إنه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع » (٣) .

ومعنى هذا أن أى كلمة في العمل الفني لا يمكن تفسيرها أو استبدالها

(١) كولردج ص ٩٦

(٢) المرجع السابق ص ٩٦

(٣) المرجع السابق ص ٩٦

بأخرى دون أن يفقد السياق معناه . فكل لفظة مستقلة بـ وجودها متميزة
بشخصيتها . فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى في معنويها
من الشعور . خذ أى كلمتين متشابهتين في المعنى وحاول أن تستجلي ما وراءهما
من إحساس فستجد أن لكل منهما مزاجا مختلفا وروحاً متباينة . من أجل
ذلك قال كولردج : « إن الشعر الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ
أخرى دون أن يفقد جماله شيئا » . (١)

ولو كانت الكلمة مجرد رمز يشير إلى معنى أو فكرة فحسب لكان
يمكن للكلمتين المترادفتين أن يتساويا أو أن تحمل الواحدة منها مكان الأخرى .
ولكننا نعرفنا أن الكلمة ليست بمجرد إشارة باردة لمعنى أو فكرة ، وإنما
هى تسليج متشعب من إحساسات . بل إن لكل كلمة تاريخا طويلا مرهنت به ،
وظروفا نشأت فيها ، وارتباطات أحاطت بها . وهذا كله كفى أن يؤيد
الكلمة خصبا وحياة ، وأن يجعلها شخصية متميزة تماما وهذا هو ما اعناه
كولردج بقوله :

« ولا يتضمن معنى اللفظة فى رأى مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل
يشمل أيضا جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة فى أذهاننا . فطبيعة اللغة لا
تتمكنها من نقل الموضوع فحسب ، وإنما يجعلها أيضا قادرة على نقل شخصية
المتكلم الذى يعرض الموضوع ونواياه » . (٢)

يتضح لنا من كل ما سبق أن علاقة اللفظ بالمعنى عند كولردج علاقة

(١) المرجع السابق ص ٩٦ .

(٢) كولردج ص ٩٢ .

حية ، وأن ارتباطها وثيق بحيث لا يمكنك أن تغير اللفظة أو تنقلها من مكانها أو تستبدلها إلا إذا تغير المعنى .

رابعا : من النتائج الأخرى الهامة التي تولدت عن مفهوم كولردج للشكل والمضمون اعتبار الوزن والموسيقى في الشعر جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعرية وعنصراً ملتحماً تماماً كلياً بسائر العناصر الأخرى المكونة القصيدة . بل إن الوزن عنده نعمة من نمار الخيال يقول :

« إنني أعتقد أنه من البهائم المرضية جداً في تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العسذب حتى وإن كان في ذلك إفراط مغيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى في شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهل ... فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حسيين) يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرسائل وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الحقيقة كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة ، قد يستطيع أي فرد موهوب ، وعلى قدر من الاطلاع أن يكتبها بالجهد المتصل مثلاً يكتب المرء حرفة من الحرف . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هي هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وثقافته ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثر واحد من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً . ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة . » (١)

ومصدر الوزن عند كولردج هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذى يختار الوزن الشعرى انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور فى نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنها أقرب الوسائل للتعبير عن المواقف المعشوبة ، ولأنها هى الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارئ أو السامع . على أن الوزن الذى هو وليد الانفعال والعاطفة المعشوبة بحاجة إلى أن يفرض عليه الشاعر درجة من التوازن ، وهنا تتدخل الإرادة التى تستطيع أن تحصل العاطفة الثائرة المعشوبة عند الشاعر إلى إيقاع محدد خاضع لنظام ، وليس مجرد تفجر عاطفى غير خاضع لسيطرة الإرادة . ومن ثم لا يتحقق الوزن فى الشعر إلا نتيجة لدرجة من التوازن بين العاطفة والإرادة ، وفى هذا يقول كولردج :

« وبما أن الوزن نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللفة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللفة المنظومة حسب تتدخل هذه الإرادة . » (١)

ويربط كولردج بين الكلام المنظوم ولغته . وهو يرى أن أى كلام موزون بحاجة إلى لغة خاصة تناسبه ، فلما كان الوزن وليد الانفعال وصادرا عن عاطفة الشاعر فكذلك لغته . هذا بالإضافة إلى أن جزءاً هاماً من موسيقى الشعر تابع من علاقات اللغة وأصواتها وبرائتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر . ومن هنا نشأت العلاقات العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفنى ، على الأخص اللغة التى هى مستودع الانفعال والموسيقى والصورة .

أما تأخير الوزن عند كولردج فيرجسح إلى ناحيتين : الناحية الأولى ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معينة تفتشر في العمل الفني كله ، وتعمل على تشويق القارئ ودفعه للقراءة وإثارة حب الاستطلاع في نفسه . أما الناحية الثانية فهي النغمة غير المتوقعة ، والتي لا تنشأ عن التقابله بين وحدات موسيقية متكررة وإنما تلك التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن كما يحصل لريتشاردز أن يسميها . فالإيقاع عنده لا يتحقق من قانون التوقع وحده وإنما يتوقف على قانون المفاجأة أو خيبة الظن . يقول ريتشاردز :

والذي يجب الذي يتألف من التوقعات والإشباكات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسيوف و خيبة الظن لا تقل عن عدد الإشباكات البسيطة المباشرة . وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً تمججه النفس . (١)

وهذه النغمة الناشئة من عدم التوقع أو المفاجأة هي التي تولد الدهشة وتثيرها لدى القارئ في الكلام المنظوم .

وبحسب القول في الوزن عند كولردج أنه جزء لا يتجزأ من التجربة ، يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية ، ويثير في النفس حب الاستطلاع والتشويق والدهشة . ويتألف الوزن من سبع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقق عملاً فنياً رائعاً ، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة فنية في ذاته . من أجل ذلك يشبهه كولردج بالخميرة فيقول :

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٢

« إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخنيرة...
فالخنيرة في ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهي تضيف على
الشراب الذي تمزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . »

ومن هذه العبارة الأخيرة يتضح لنا أن قيمة الوزن في الشعر لا تتحقق إلا
إذا استطاع أن يتحد ببقية العناصر في القصيدة اتحاداً تاماً .

الشكل والمضمون عند كروتشه :

ومن أهم من تعرض لقضية الشكل والمضمون في العمل الفني الفيلسوف الإيطالي
المعروف بـ « كروتشه » وأضغ كتاب « علم الجمال » وصاحب مدرسة كبيرة
في الدراسات الجمالية والفنية ،

ولقد لاحظ كروتشه أن هناك ثلاثة تميزات خداعة تملأ مساحة فلسفة الفن ،
وتغري المرء بسهولة وبداهتها الظاهرة وكما يتعلق بالشكل والمضمون ،
وأشهر هذه التميزات هو التمييز بين المضمون والصورة (١)

وخطورة هذا التمييز في رأي كروتشه يرجع إلى أن الناقد سوف يجد نفسه
أمام قيمتين اثنتين للعمل الفني لأقيمة واحدة . إحداها ترجع للشكل والأخرى
للمضمون . فيرى أشياح المضمون أن الفن هو العنصر المجرد ، ويرى
أشياح الصورة أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون .

ويسخر كروتشه من هؤلاء وهؤلاء حين يقتنع دراستهم وفلسفاتهم
ويجد في نهاية الأمر أن كل ما دار من جدل حول المدرستين لم ينته إلا إلى
حقيقة واحدة هي أن أصبح أشياح المضمون ، على غير إرادة منهم ، أشياحاً

(١) يستخدم كروتشه (الصورة) بدلاً من (الشكل) .

للصورة ، وأن أصبح أشياء الصورة على ، غير إرادة منهم ، أشياء المضمون . وهكذا وقفت كل من الطائفتين موقف الأخرى ، ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان ثم تعود إلى مواقفها على غير اطمئنان ولا استقرار كذلك .

ولكن قضية الشكل والمضمون عند كروثشه قد وجدت الحل تلقائيا في تفسيره للفن وتحديد مفهومه . وقد عرفنا أن الفن حمداً عند كروثشه ، وعرفنا ما يعنيه بكلمة الحدس في الفصول السابقة . وأدركنا أن تعريفه للفن بأنه حدس قد ميز الفن عن المفاهيم المنطقية والفلسفية والاجتماعية ، كما ميزه عن اللذة والأخلاق . ولكنه مع تمييزه للفن عن كل هذه المفاهيم لم يقلل من شأن المضمون بل لقد جعله نقطة البدء التي تنفرع منها التجربة والحقيقة التعبيرية أو الفنية . ولكنه مع ذلك لم يجعل المضمون خصائص فنية سابقة على العمل الفني . فإذا كان المضمون قيمة فهو لا يكتبها إلا من خلال العمل الفني نفسه .

وينتهي كروثشه في مناقشته لموضوع التمييز بين المضمون والصورة إلى الحقيقة الآتية ، فيقول :

« والحقيقة هي أن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني ، لأن النسبة القسائية بينهما هي وحدها الفنية ، أعني الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة . بل الوحدة العيانية الحية . » (١)

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٥٥

ويقول في موضع آخر :

« فسيان إذن (أو قل لإنهما وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة ، وأن الصورة ممثلة بالمضمون ، أي أن الشعور هو الشعور المصور . وأن الصورة هي الصورة المشعور بها . » (١)

ويقول كذلك :

« والماطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خواصا ، وإنما هي الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية : لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية العقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الإرادة . » (٢)

وبهذه العبارات الأخيرة المحددة يحسم كروتشه في القضية كلها عندما يربط بين المضمون والصورة هذا الربط المحكم ، فلا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجا عن الصورة الحدسية . وما الفكر والعقل ، والتخطيط والتجربة ، والإرادة إلا وسائل خادمة للفن وليست بذاتها فنا .

أما التمييز الثاني الذي لا يقل عن التمييز الأول خداعا والذي تمتلئ به أيضا ساحة فلسفة الفن فهو التمييز بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر التمييز بين الصورة وترجمتها المادية .

(١) المرجع السابق ص ٩٦

(٢) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٧

فن النائم من يميز في الفن بين التجربة باعتبارها موضوع الالفعال والتصوير وبين ما يستخدمه الفنان من كلمات أو أصوات أو ألوان للتعبير عنها ، ويرى هؤلاء أن الأولى هي باطن الفن والثانية هي ظاهره . ويعتبرون الأولى هي الفن وأن الثانية هي مادته .

ويرد كروثقة على هؤلاء فيرى أن التفريق بين الباطن والظاهر قد يكون سهلاً أمره ولو في القول على الأقل ، ولكننا إذا انتقلنا من عملية التفريق إلى تقرير النسبة أو التركيب فيوف نصطدم بعوائق تخيب الفطن ونحطم الأمل ، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان خاطئاً . يقول :

« فأنى لشئ خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ، كيف يمكن للجسم أن يعبر عما ليس بجسم ! بأية طريقة يمكن أن يساهم في فعل واحد الخيال التلقائي والتفكير والنشاط المسمى ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأولى مختلفة عن طبيعة الثاني ، لم نجد هناك حداً وسطاً يستطيع أن يجمع بينهما ويلحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعي والعادة والآلية والنسيان التي ارتأها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن في المسألة سرا . فمنهم من رأى أن هذا السر تزواج عجيب ، هؤلاء من أصحاب الذوق الشعري ، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازنة النفسية — الجسمية .

وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر أن نبين هل كان تفريق الحصريين صحيحاً ، بل هل يمكن أن نتصور حدساً من غير تعبير . وفي رأينا أن ذلك

لا يقل امتناعا على التصور عن تصور نفس بلا جسد .. والواقع أننا لا نعرف إلا حدوسا معبرا عنها . فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ باللفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحننا موسيقيا ما لم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجميعية يمكن أن تكون صورة تجميعية ما لم تظهر بخطوط والوان . ولست أحتم أن تنطق الالفاظ جهارا ، ولا أن تمزق الموسيقى على آلة ، ولا أن نثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الالفاظ في كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنّت في داخل الأذن . ومع كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا وأيتها وترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى الكأف الأصابع تلعب على أوتار خيالية .. (١)

ويقول كذلك:

« إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقى هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم . بل لما بقى شيء البقية . فلأنما نشأ الشعر مع هذه الالفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر . وليس في وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم . اللهم إلا أن نقول : إن الجسم كله ، في كل خلية من خلاياه ، وفي كل عنصر من هذه الخلايا . هو في الوقت نفسه بشرة .. » (٢)

وهكذا ينتهي كروتشة في مناقشاته بفكرة الفصل أو التمييز بين الحدس والتعبير إلى حقيقة هامة مؤداها أنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته

(١) المرجع السابق ص ٥٨، ٥٩

(٢) المرجع السابق ص ٦٠، ٦١

طالما كانت العبقرية الاصلية لدى الفنان هي في الحقيقة كامة في قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على النحو الذي يبلغ به درجة عالية من الكمال . إذ كيف يمكن لإنسان أن يكون شاهرا عظيما وهو يسىء نظم الشعر ، أو مصورا كبيرا وهو لا يجيد الملازمة بين الألوان . . أو موسيقيا موهوبا وهو لا يحسن تحقيق التناغم بين الأصوات . أنه يكون فنانا كبيرا وهو لا يحسن التعبير؟ من أجل ذلك قالوا عن روفائيل : لو لم يكن له يدان لظل مصورا عظيما ، غير أنهم لم يقولوا لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصورا عظيما . (١)

أما التمييز أو التفريق الثالث الذي ملأ ساحة فلسفه الفن والجمال والذي خدج الناس طويلا وما زال يخدعهم ، والذي يحرص كروتشه على أن ينبذ الأذهان إليه لخطورته على نظرية الفن ، وعلى المذاهب النقدية هو موضوع التفريق بين التعبير والجمال .

وهؤلاء ، في نظر كروتشه ، يقسمون مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين : لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة : يعنى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير : يعنى زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات في زميرتين : التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة ، (٢)

ويرى كروتشه أن هذا الاتجاه في التفريق بين التعبير وزخرفة التعبير منتشر في ميادين الفن المختلفة ، ولكنه قد نما واتسع في ميدان اللغة بوجه

(١) المرجع السابق ص ٦٣ و٦٤

(٢) المرجع السابق ص ٦٤

خاص، بل إنه يحمل اسما مشهورا هو اسم البلاغة ذلك لأن البلاغة في اعتقاده هي الميدان الذي تنفصل فيه الصورة البيانية عن التعبير، فكثيرا ما نرى الدارسين في الميادين البلاغية يعنون عناية خاصة بخلاف التعبير من تعبيره واستعاره ومجاز، ويفردونها بالبحث والدراسة، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل بعض الناس يظنون أن للصورة البيانية قيمة مستقلة عن التعبير الذي وردت فيه.

ويعاق كروتشه على هذا الاتجاه بقوله:

«وقد كان البلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه، ولا تزال تدرس في المدارس، ويعنى بها في الكتب، بل في المباحث اللغوية التي تزعم لنفسها أنها عملية، فضلا عن الأفكار العامة بطبيعة الحال، ولو أنه فقد في أيامنا هذه كثيرا من قوته الأولى، وقد قبله أناس من أهل الذكاء والخصاصة لا أدرى أعن كسل أم لقوة التقاليد، وتركوه يعيش قرونا طويلة. ولم تكدهم محاولات الثورات للنادرة التي قامت في وجهه أن تشيد ثورتها مذهبا، وأن تفتزع الخطأ من جذوره. ولم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود لغة مزخرفة، مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن، بل تعداء إلى ميدان النقد.» (١)

وليس من شك في أن المنهج البلاغي الذي يرجع مقياس الجمال والجودة في الشعر أو في النثر إلى ما فيه من صور بيانية منبج لا ينهض على أساس من فهم صحيح للأدب. ولقد به عبد القاهر الجرجاني إلى خطورة

(١) المرجع السابق ص ٦٤

هذا المنهج فى القرن الخامس الهجرى، وذلك عندما قضى على فكرة التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة بقوله:

«إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته.»

ولنا عودة إلى ناقدنا العربى الكبير لنوضح للفرق بين منهجه فى دراسة البلاغة وبين منهج من استمسكوا بالتفسيرات الشكلية من أمثال السكاكى والتزوينى .

وما نظن أن هناك اليوم من النقاد المحدثين من يجادل فى أن الجمال ليس محصوراً فى الزخرف أو الاستعارة . ومن البديهي أن يخلو بيت من الشعر من الصور البيانية ويحقق قمة الجمال فى التعبير الفنى . بل إن من الشعر ما لا يعدو مجرد التعبير عن حالة نفسية تعبيرا بالغ التأثير قوى الإيحاء ، وهو بهذا وحده قادر على أن يبلغ الجودة لهذاجته وصدقه، ويقول كروتشه فى هذا :

«إن التعبير المناسب إذا كان مناسباً ، كان جميلاً كذلك ، لأن الجمال ليس إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالى للصورة . وإذا كنا نعى بئحته بأحدى أنه يعوزه شيء يجب أن يتوافر فيه . فعنى ذلك فى هذه الحالة أنه ليس مناسباً ، أو أنه ليس تعبيراً ، أو لم يصبح بعد تعبيراً . وكذلك التعبير المزخرف ، فإنه إذا كان تعبيراً فى كل أجزائه لم نستطع أن ننتعه بأنه مزخرف ، بل بأنه حارى كالاول وبأنه سليم كالاول كذلك.» (٢)

(١) دلائل الإيجاز ص ٧٩

(٢) الجمل فى فلسفة الفهم ص ٦٥

ويقول :

« ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين ، فإما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء . إن الخيال الفني لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدين ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إذن بمزخرف . » (١)

ويرى كروتشه أن موضوع التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة يرجع في الحقيقة إلى تأثير المنطق والفكر على درامى اللغة وعلمائهما الذين كثيرا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفكر بالخيال والفلسفة بالشعر ، والمنطق بالفن ، والجدل بالبلاغة . ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا الفلسفة إلى لغتين : الأولى لفظة الفكر والثانية لفظة الشعر . وذهبوا إلى أن التعبير المسمى أو العاري هو المطابق للفكر والفلسفة ، وأن التعبير المزخرف هو المطابق للخيال والشعر . واستمسكوا بهذه القسمة النظرية التي إن جاز لها أن تصح في مجال التفريق بين لغتين ، إحداها لغة علمية صارمة تستخدم خارج ميدان الشعر ، ولغة الانفعال التي تستخدم في ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لا يجوز لها أن تصح عندما نقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبي سواء منه المزخرف أو غير المزخرف . ذلك أننا في مجال الأدب لن نجد إلا خيالا وشعرا وفنا ، وأن إدخال المنطق أو الفكر الفلسفي المجرد ما هنا ، ظلما ، خليف كما يقول كروتشه أن يلقي ظللا خادعا ، حقيقا بأن يلبس الأمر على العقل ، ويوقعه

(١) المرجع السابق ص ٦٥ .

في الاضطراب ، ويحول بينه وبين رؤية الفن ، في كامل رحابته ونقاوته بدون أن يريه منطقاً ولا فكرياً . (١)

ثم يريد كروتشه الأمر توضيحاً حين يهاجم النظرية المنطقية إلى اللغة ، تلك النظرية التي فصلت بين والنحو والبلاغة . فقد ظن أصحاب هذه النظرية أنه ما دامت اللغة نحواً فينبغي أن تكون نظارتنا إليها نظرية منطقية ، والذي زاد الأمر فظاءة أن هذه النظرية المنطقية للغة قد فرضت هي الأخرى سلطانها على منهج البلاغة ودراستها . وحين يهاجم كروتشه هذه النظرية المنطقية إلى اللغة إنما يذبح إلى خطورتها على مناهجنا في دراسة الأدب والبلاغة يقول :

« هل أن أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير « المزعوف » لتصنيف صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً هو ما تعلق بنظرية أصحابه إلى اللغة . فإنا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى العبارات العارية وأن ترد إلى النحو . وبالتالي (إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن) إلى المناطق حيث يسند إليها دور ثانوي . والواقع أن فساد اللغة المنهقي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير ، وهو يتقدم معه جنباً إلى جنب ، فقد نداءً ما في العصر اليوناني القديم ، ومما يميزان في أيامنا هذه ، رغم تمارض الأول مع الآخر . وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية في اللغة مادرة جداً ، ولم يكن لها نتائج ذات بال ، شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة .

(١) المجلد الثاني ، الصفحة ١٦٦

وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومانطيقى ، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين أو في بعض المراكز المصطنقة ، شعوراً قوياً بما تتمتع به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق .

على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين عن ظلووا يرون في الفن رأياً خارجاً عن الفن (كالذهب المفهومى أو المذهب الأخلاقى أو مذهب اللذة) ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من التوحيد بين اللغة والشعر . وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل ممس ، مادمنأ فهمنا الفن على أنه حدس وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووجدنا بذلك ، ضمناً ، بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع . فما قصرناها تحكياً على ما يدعى باللغة الملفوظة ، ولا حذفنا منها ، تحكياً عنصر النبرة والإشارة ، وإذا فهمناها بكامل قوتها ، أى إذا فهمناها فى واقعها ، من حيث هى فعل الكلام نفسه ، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات . ولا ظننا ، بالعمامة - أن الإنسان يتحدث وفقاً للنحو ووفقاً للمفردات . إن الإنسان يتحدث فى كل لحظة كما يتحدث الشاعر ، لأنه ، كالشاعر ، يعبر عن تأثيراته وعواطفه فى هذه الصورة التى يسمونها كلامية أو مألوفة ، ولتى لا تفصلها أية قوة عن سائر الصور التى يسمونها نثرية ، أو نثرية شعرية ، أو قصصية ، أو ملحمية ، أو حوارية درامية ، أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك . ولئن كان لا يسمى الإنسان أن يعد كالشاعر (وهوفى الحق كذلك ، لىكونه إنساناً) فما ينبغى أن يسمى الشاعر أن يجمع إلى عامة الناس ، فإن هذا الجمع بفسر لنا لم كان للشعر الرافى سلطان عظيم على كافة النفوس الإنسانية . فلو كان للشعر لغة خاصة ، لو كان لغة الآلهة ، لما استطاع البشر

أن يفهموه . لكن كان الشعر يسمو بالبشر ، فإله لا يسمو بهم فسوق ذواتهم ، بل داخل ذواتهم : وهكذا يرى الديموقراطية الحققة والارستقراطية الحققة ، في هذه الحالة أيضا ، تلتقيان : فيلتقي الفن باللغة ، وتلتقي فلسفة الفن بفلسفة اللغة حتى يمكن أن تعرف كل منهما بالآخرى ، أى أن تعدا شيئا واحدا . . وإن هذا التوحيد بين الشئيين يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة ، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ، ونظريات اللذة التي لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة في النقد الأدبي والنقد الفني . كما أنه يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية التي يحسن أن نخلصها من المناهج الفسيولوجية ، والنفسية الفسيولوجية التي تجري الآن بهوى والمودة ، وأن نحررها من نظرية الأصل الاصطلاحي ، هذه النظرية التي ما منكفئ تنجدد والتي تستتبع وراءها المزاوجات القبيحة بين الصورة والإشارة ، لأن اللغة لا تفهم على أنها إشارة ، بل على أنها صورة إشارة . أنه على أنها إشارة للصورة ذاتها ، وبالتالي صورة ذات لون موسيقى وغناء . إن الصورة هي نتاج عفوى للخيال ، لأن الإشارة التي يفهم بها الإنسان مع الإنسان ، تعترض مقدما وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة . (١)

هذا العرض الممتع الذى عرضه علينا كروتشه للنظرة المنطقية للغة ، وما ترقب عليها من آثار في المذاهب بلاغية والنقدية جدير بأن يلقى الضوء على كثير مما التبس على أذهان الدارسين حين يفرقون بين لغة الخيال ولغة المنطق ،

وحين يفتلوه بين اللغة والعمر، وحين يميزون بين اللغة العارية واللغة المزخرفة وحين يزاجرون بين الصورة والإشارة . وكلها تقسيمات خطيرة تعود على النقد الأدبي والبلاغة بالضرر البالغ ، وتساعد على الدارسين وبين الفهم الصحيح لطبيعة اللغة والأدب .

ولما كانت هذه الأفكار وثيقة الصلة بدراجاتنا البلاغية ومنهج العرب القدماء في درس البلاغة ، وفي تصورهم للغة ، فقد حرصنا كل الحرص على أن نثبت هنا ما قاله كروتشه كاملاً حتى يتنبه مؤرخو البلاغة إلى ما ينهض من مناهج البلاغة على مبدأ سليم ، وما لا ينهض منها إلا على ضيق في النظرة وفساد في الحكم .

اللفظ والمعنى في النقد العربي

غلب تأثير النظرة المنطقية للغة على كثير من الدراسات البلاغية والنقدية عند العرب ، فالتكلمون أصحاب فلسفة وجدل ومنطق وصلتهم بالبلاغة وثيقة كما نعرف من تاريخها ، وقد جادل المتكلمون وهم بصدد دراسة القرآن الكريم وفهم ما فيه من ألوان التعبير والجزالة والبديع ، وأداموا هذا الجدال إلى التفنن في الأداء اللفظي والبحث في المسائل البلاغية .

والجاحظ وهو أحد هؤلاء المتكلمين قد دفعه الحساس للعربية وبلاغتها وبيانها إلى أن يضع كتابه والبيان والتبيين، لكي يرد على أهل الشعوب الأخرى التي كانت تفخر بما لديها من أقوال في البلاغة والبيان . فأراد الجاحظ أن يثبت أن للعرب السبق في هذا . فألف كتابه هذا في الخطابة ، وذكر فيه أن الخطيب للعرب والفرس فقط . أما الهند فلها معان مدونة ، وكتب مجلدة . وأن اليونان لها فلسفة وصناعة ومنطق ، وأن صاحب المنطق كان عليا بتمييز الكلام وتفضيله ومعانيه وخصائصه . وأن ساليانوس كان أنطق الناس . ولكن الجاحظ فضل العرب على هؤلاء جميعا بالارتجال والبسادة وعدم المكابدة والمعاناة .^(١)

وهكذا يتضح لك كيف يبدو فضل العرب على غيرهم من الشعوب من وجهة نظر الجاحظ أول من ألف في البيان العربي . فهم (أى العرب) أقدر على الارتجال والبسادة وعدم المكابدة والمعاناة ، وكلها من صفات الخطيب لا الشاعر . ولعل في اختلاط البلاغة لدى العرب بالخطابة ما يذكركمنا بمدرسة

(١) - البيان والتبيين ٣٠ ص ١٥١٤ :

الأغويين الاسكندريين وهوراس وشيشيرون الى أشرنا إليهم سابقا، عندما لاحظنا اختلاط معنى الشعر عندهم بالخطابة . وأنهم لذلك فصلوا بين شكله ومضمونه تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء . وظلت نظرتهم للشعر مساوية لنظرتهم للخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق .

ويلاحظ الذين يؤرخون لنشأة البلاغة العربية أن مفهوم البلاغة ، عند المتقدمين الذين وضعوا أسس علم البيان العربى ، وعلى رأسهم الجماحظ مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة . فكثيرا ما وردت الكلمتان عند الجماحظ مترادفتين . بل وتحمل كل منهما معنى الأخرى ، وتوصف بأوصافها :

يذكر الجماحظ أن سهل بن هارون كان شديد الإطناب في وصف المسامون بالبلاغة ، ومقومات البراعة فيها : من المجهارة والحلاوة والفضامة وجودة اللهجة والطلاوة . ثم يتبع هذا بذكر أسماء الخطباء من بنى هاشم (١)

وهكذا يحدد أوصاف البلاغة ، ومقومات البراعة فيها بالمجهارة في الصوت والفضامة في اللفظ وحلاوة النطق وجودة اللهجة . وكلها من أوصاف ومقومات الخطيب .

وكثيرا ما ترادف الكلمتان في كتاب الجماحظ . يقول وهو في معرض الحديث عن حكم الجمهور بين خطيبين :

« إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا كان الناقد لقولهما في الأكثر أحـد رجلين : رجل يعطى كلامها من التعظيم على قدر ما لها في نفسه من الحب . ورجل يعظم نفسه فيسرف في اتهام من يعظمه خشية أن يكون غسودا عنه .

(١) البلاغة العربية في دور وأنها

ولكن الناقد العادل هو القوى الذى لا يتأثر بهوى نفسه ولا برأى غيره (١) .

ويقول :

« وما تكلمت فيه الخطباء وطلعت به البلغاء أكثر من أن يبلغ آخرها ويدرك أولها » (٢) فيجعل النطق مرادفاً للتكلم ويحصل البلغاء مرادفين للخطباء .

وأورد الجاحظ فى كتابه كثيراً من آراء الناس فى البلاغة ، العرب منهم وغير العرب ، وستجد من قراءتك لهذه الآراء أن الخطباء هم البلاغة . سئل أحد أطباء الهند الذين اجتلبهم يحيى بن خالد البرمكى لعهده الرشيد - ما البلاغة عند أهل الهند ؟ فقال له الطبيب : عندنا فى ذلك صحيفة مكتوبة ، ولكن لا أحسن ترجمتها ، ولم أعالج هذه الصناعة فأثق فى نفسى بالقياس بمخصائصها وتلخيص لطائف معانيها . قال أبو الأشعث : فلتكتب تلك الصحيفة الترجمة ، فإذا فيها :

« أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة ، وذلك أن يكون الخليل رابط الجواهر ساكن الجوارح ، قليل الحفظ متخير اللفظ ، لا يكلم عبيد الأمة بكلام الأمه ، ولا الملوك بكلام السوقه .. الخ » (٣)

ويكفي أن نطالع الكلمات الأولى من هذه الصحيفة الهندية التى استشهد بها الجاحظ عن معنى البلاغة حتى نرى إلى أى حد احتلت الخطابة المكانة

(١) البهان والتبيين ج ١ ص ٢٦١

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٢٠٢

(٣) البهان والتبيين ج ١ ص ٩٢

الأولى، فكانت لها السيادة على غيرها ، حتى أصبح المالك لزمام البلاغة هو الخطيب ، فاجتماع آلة البلاغة أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح . فليست اللحظة ، متغيرا اللفظ إلى آخر تلك الأوصاف المتعلقة بالخطيب الجيد .

والنظر كذلك إلى تعريف العتاني للبلاغة وقد تعرض له بعض معاصريه يسأله من البلاغة فقال :

« كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حجة ولا استعانة فهو بليغ ، فإن أردت الساق الذي يروق كل الألسنة ويفوق كل خطيب ، فإظهار ما غرض من الحق وتصوير الباطل في صورة الحق . وقال له السائل : قد عرفت الإعادة والحجة ، فما الاستعانة ؟ قال : أما تراه إذا تحدث قال عند مقاطع كلامه : يا هناه ويا هذا . ويا هيه . واسمع مني . واستمع إلى . أو لست تفهم ؟ أو لست تفعل ؟ بهذا كله وما أشبهه عى وفساده .^(١) »

فالبليغ عند العتاني هو الخطيب الذي إذا نطق لا يتلثم ولا يثحر ولا يعيد ما يقوله ولا يتوقف ولا تعرق انطلاقاته عوائق فلا يقطع كلامه بقوله : استمع مني . واستمع إلى . وأفهم عنى إلى غير هذا من كلمات تدل على الخطيب وعدم تمكنه من نفسه .

ولنا بحاجة إلى الإطالة في ارتباط كلمة البلاغة بالخطابة في نهائنا فقد خصص لها الدكتور سيد نوفل فصلا في كتابه البلاغة العربية في دور نهائنا ،^(٢) كما تعرض لها الدكتور طه حسين في مقدمته لكتساب نقد النثر

(١) البيان والنبين ج ١ ص ١١٣

(٢) ص ٦٥ وما بعدها

تلك المقدمة التي عرض فيها لتطور البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر . كما أشار لها طه ابراهيم في كتابه « تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري » . وأوضح الدكتور شوقي ضيف في كتابه « البلاغة تطور وتاريخ » بعض الأسباب التي دعت إلى العناية بالخطابة وجعلها محورا تدور حوله معظم الملاحظات البلاغية أو النقدية . وأشار بصفة خاصة إلى ازدهار الخطابة بجميع ألوانها السياسية والدينية في عصر بني أمية . كما أرجع كثرة الملاحظات البيانية في هذا العصر إلى رقي الحياة العقلية . ونمو العقل العربي مما شجع على الجدل والمنظرة في جميع الشؤون السياسية والعقدية . فكان هناك الخوارج والشيعية والزيديون والامويون وكان هناك المرجئة والجبرية والقدرية والمعتزلة . (١)

وإذا كان هذا النمو العقلي عند العرب قد ساعد على العناية بأساليب الجدل والحاجة والمنظرة ، وكان هذا بدوره سببا في طغيان الخطابة وأساليبها ، وفي الاهتمام بها فإن ثمة سببا آخر كان له تأثيره البالغ على التفكير البلاغي عند العرب ذلك هو الجاحظ وكتابه البيان والتنبيه .

فهما تكن الأسباب التي دعت إلى طغيان الخطابة وارتباطها بالبلاغة ، فإن شيئا أهم من كل ذلك كان سببا في سيطرة النزعة العقلية في التفكير البلاغي عند العرب ، وهو أن يكون أول كتاب في البيان العربي يؤلفه رجل من كبار رجال المعتزلة وعلماء الكلام الذين كانوا حريصين أشد الحرص على أن يزودوا أنفسهم بالثقافات الأجنبية وخاصة بالفلسفة والمنطق .

يقول الجاحظ :

(١) البلاغة تطور وتاريخ من ١٤ ، ١٥

ولا يكون المتكلم جامعاً لأقطار الكلام متمكناً فى الصناعة يصلح للرياسة
حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلحفة
والعالم هندنا (يريد المعتزلة) هو الذى يجمعهما. (١)

وكان طبيعياً من رجل هذه ثقافته ، وتلك نزعتة أن يكون كتابه مسورة
لتفكيره ، وما كان يدور فى تلك الحقبة من اتجاهات عقاية وجدلية وفلسفية ،
وأن تتأثر ملاحظاته البيانية بهذه الاتجاهات السائدة ، فيكون الخطابية والخطبة
وخصائصها النصيب الأوفى من هذه الملاحظات . وتكون المناظرة والمجدل
والمنطق والفلسفة عوامل موجهة لتحديد صفات البلاغة والبيان عنده .

وكان من الممكن ألا يكون فى هذا كله خطر أو عيب لولا ما كان لكتاب
البيان والتبيين من تأثير بعد ذلك على من جاءوا بعد الملاحظ . فقد كان دائماً
كتاب الجساحظ مورداً شخصياً استقى منه كثير من كتبوا فى البيان العربى
وبلاغة العربية ، واستمرت سيطرة الكتاب على الفكر البلاغى حتى القرن الرابع
وما بعده .

وكان من أخطر النتائج التى ترتبت على تأثير النقاد والبلغاء بكتاب البيان
والتبيين أن ظلت نظرتهم للأمر لا تفرق كثيراً عن نظرتهم للخطابة . وإذا كان
القاضى الجرجاني فى القرن الرابع الهجرى قد قال : إن الشعر يعتمد على الطبع
والذكاء والرواية والروية ، فإن أبا داود قد قال فى الخطابة أيضاً : « رأس الخطابة
وهودها الدربة وجناحها رواية الكلام » .

ولكن ما الخطر فى أن تكون نظرة علماء البيان الأوائل للشعر مقايسة

له مع الخطابة والمنطق والفلسفة ؟ الخطر راجع إلى أن مثل هذا الاتجاه سوف يؤدي بالضرورة إلى طغيان النظرة المنطقية للغة، تلك النظرة التي حددنا منها كروثمه والتي سوف تقودنا إلى الإنصراف عما في طبيعة اللغة من قوة خيالية، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالاً بالهجر منها بالمنطق . كما لا ينبغي أن مثل هذه النظرة سوف تمنح للبلاغيين والنقاد إلى العناية بالشكل الخارجي، فإذا نظروا للهجر نظروا فيه إلى ما يتصل باللفظ دون المعنى . وحتى لو نظروا للمعنى لم يعنهم منه إلا ما يتصل بالجوالب الشكلية كالفسكرة الفلسفية أو المنطقية أو الأخلاقية . وإذا وصفوا الشعر قالوا : «والشعر كلام منصوج ولفظ منظوم . وأحسنه ما تلامس مسجعه ولم يستغف » وحسن لفظه ولم يهجن ، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً ، ولا السوقي من الألفاظ فيكون سهلاً دوناً .»

وهذه أوصاف أكثر ما تكون صلة بالشكل الخارجي ، ولما كان مجال الشعر ليس العالم الخارجي وحده ، بل العالم الخارجي والباطني معا فإن مجال البحث والنظر فيه لا ينبغي أن يقتصر على الشكل الخارجي .

ولقد ظلت هذه النظرة الشكلية للهجر غالبية ومهيمنة حتى بعد أن بلغت النظرية النقدية ذروتها في القرن الرابع الهجري ، على يد ناقد كبير كالأمدي الذي دافع كثيراً عن عمود الهجر ، ذلك الذي تركزت فيه قسمة التفكير النقدي في القرن الرابع . ومع ذلك فعمود الهجر يعتمد أساساً على الاعتدال ، والصحة والجمالة ، والمحافظة على القديم ، والعناية بشرف المعنى وصحته ، وبجسالة الألفاظ واستقامتها ، والإصابة في التشبيه ، والتحام أجزاء الكلام ، والدقة في الاستعارة إلى غير ذلك من أسس عامة مهما قيل بشأنها فالإعلاء من قيمة الشكل واضح فيها تماماً .

ومثل هذه النظرة التي تعرف في العناية بالشكل مصدرها الحقيقي غلبة النزعة العقلية والمنطقية . وفي هذا ما فيه من بعد الفهم الحقيقي للشعر . فنحن بهذا المفهوم نقص أجنحة الخيال فيه ؛ ونجرده من جوهره وروحه .

وزاد من الاستمساك بهذه النزعة العقلية في التفكير النقدي أن الذي قامت على أكتافهم الدراسات النقدية والبلاغية طائفتان : طائفة للنقاد اللغويين ، وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال قدامة بن جعفر . وكلا الطائفتين تدين بمبدأ المحافظة ، وتستمد مناهجها من طبيعة المذهب العلمي وتؤمن بالمنطق . هذا بالإضافة إلى الاطراد الذي لازم حياة الشعب العربي وتقديره قرونا طويلة .

على أساس مما سبق تمسك العرب باتجاه المناطقة فأمنوا بأن الشعر لفظ ومعنى ، وبهذه القسمة الصارمة ظل النقاد يعالجون الشعر فترة غير قصيرة تبدأ بالجاهل حفظ وتستمر لقرونا طويلة من بعده .

اللفظ والمعنى عند الجاحظ :

يقول الجاحظ الناقد تعليقا على بيتين من الشعر :

« وأنا قد سمعت أبا عمرو ، وقد بلغ من استجابته لذين البيتين ، ونحن في المسجد يوم الجمعة ، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له . وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبداً ، ولولا أن أدخل في بعض القيل لوعمت أن ابنه أشعر منه ، وهما قوله :

لاتحسب الموت موت الجلي وإنما الموت سؤال الرجال

كلامها موت ولكن ذا أفتضع من ذا لذل السؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والكردى، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسمولته، وسمولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصنيع، وجنس من التصوير،^(١)

وفي عبارة الجاحظ هذه على شهرتها وكثرة تداولها، بل وتأثيرها الشديد فيمن جاءوا بعد الجاحظ من نقاذ، غموض واضح فهي لم تحدد التحديد الصحيح لمفهوم المعنى عند الجاحظ وفصلت فصلا صارما بين المعنى واللفظ.

أما عن غموض العبارة فنأشئ من أن الجاحظ قد نفى عن المعنى كل أهمية، وذلك في كلماته الأولى التي تبدو انفعالية حاسمة، وذلك عندما نفى الحسن في الكلام عن المعنى بأن جعل المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ثم عاد فأثبت الحسن للصياغة. فهل المقصود من هذا أن المعنى شيء وصياغته شيء آخر؟ أم المقصود أن العبرة في الشعر بصياغته وإدراكه بأفكاره أو معانيه؟ ثم ماذا يعنى الجاحظ بقوله: إنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسمولته، وسمولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك؟ هل المقصود من هذا ما يتصل باللفظ من الخارج. ونعنى به دلالة اللفظ على الموسيقى والإيقاع، أو ما يكون بين الكلمات من تلازم يباعدها بينها وبين التعقيد والتناسف، أو ما يشيع فيها من سمولة في النطق ومراعاة ما يتصل بمخارج الحروف وحسن أدائها منطوقة؟

إن عبارة الجاحظ التي سقناها لا تنفي في تحديد المقصود بالمعنى، والمقصود

باللفظ : وأما الذى يحدد مفهومه اللفظ والمعنى فهو كتاب البيان والتبيين كله ، ومراجعة ما ينتشر فى ثنايا متعلقا ببدلول الكلمتين . ولواكتفينا فى تحديد ما يعنيه الجاحظ بكلمتى اللفظ والمعنى من عبارة هذه التى أشرنا إليها آنفا لما استطعنا أن نخرج بشئ دقيق عما يعنيه باللفظ والمعنى ، بل ربما كانت فكرة الفصل الممسارم بين اللفظ والمعنى أقرب نتيجة يمكننا الحصول عليها من عبارة .

على أننا لو تتبعنا كتاب الجاحظ فى أكثر من موضع ، وعلى الأخص فى المواقف التى يشير فيها إلى تحديد معنى البلاغة ، والتى وقفنا عند بعضها واستمرضناه . وكذلك فى المواقف التى يوجه فيها ملاحظات نقدية أو يقرر فيها حقائق عن علاقة اللفظ والمعنى لرأينا فى كل ما نقرأ أن الجاحظ لم يحدد مفهوم الصياغة التحديد الواضح ، ويبدو أنه ترك هذا التحديد لمن يجرى بعده من الدارسين . فهو مثلا فى تحديده لمعنى البيان يقول :

وقال بعض جهلابة الألفاظ ونقاد المعانى : المعانى القائمة فى صدور الناس المتصورة فى أذهانهم . والمخلجة فى قلوبهم ، والمتصلة بخواطهم ، والمخالفة عن فكرهم مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، وبحجوبة مكشوفة ، وموجودة فى معنى معدومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليفه . ولا معنى شريكه والمعارن له على أمور ، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يحصى تلك المعانى ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم لإياها . وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم وتجليها للعقل ، وتجعل الخفى منها ظاهرا ، والغائب شامدا ، وهى التى تخلص المتلبس . وتحل المنعقد ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون لإظهار المعنى . وكلما كانت

للدلالة أوضح وأصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجح .
والدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان الذى سمعت الله عز وجل يمدحه
ويدعو إليه ويحث عليه . وبذلك نهى القرآن وبذلك أفاخرت العرب وتفاضلت
أصناف المعجم ، (١)

فهو يفصل بين اللفظ والمعنى فى أول جملة من هذا النص السابق حين يجعل
الألفاظ جها بذة يعنون بها ، والمعانى نقاداً يرجع إليهم فيها ، حتى لسكان الفضيلة
فى الكلام أو الشعر إنما هى قسمة بين اللفظ والمعنى بعضها يرجع للفظ منفصلاً
والآخر يتصل بالمعنى مستقلاً .

هذا بالإضافة إلى أن النص السابق يقرر حقيقة غاية فى الخطورة ، بل
هى أبعد ما يكون عن حقيقة الخلق الأدبى ، فقد جعل الجاهل للبنى قبل
النطق به أو تدوينه وجوداً مستقلاً . فهو يتحدث عن المعانى الموجودة فى
صدور الناس والمتصورة فى أذهانهم ، والمستورة الخفية ، والمحسوسة المكنونة
كما لو كان من الممكن أن توجد هذه المعانى بدون أن يوجد التعبير عنها ، ولو كنا
من السذاجة بحيث نصدق مثل هذا لا يمكننا أيضاً أن نصدق هؤلاء الهفراء
والموسيقين والمصورين الذين ، لعجزهم عن التعبير ، كثيراً ما يقولون : إن
روسم طافحة بالبديع النادر من الشعر والتصوير والموسيقى ، ولكنهم لا
يستطيعون أن يعبروا عنه ، أو لا يهتمون بالتعبير عنه . مثل هذا وغيره لا
يمكن أن يستقيم فهمه . إذ كيف يمكن أن نتصور معنى لم يخلق بعد ، إن وجود
معنى يستلزم بالضرورة وجود الصورة التى تعبر عن المعنى سواء أكانت لغة ،

أم لمنا موسيقيا ، أم ألوانا . إنما لا نستطيع أن نتكلم عن معان لا نملكها بعد ، كما لا نملك الرابطة الحية التي ستضم بعضها إلى بعض

وكذلك في غير ما قدمنا من نصوص كثيرة ما نجد الملاحظ حريصا على هذه الثنائية بين اللفظ والمعنى ، أو بين المبنى أو اللفظ أو الشكل الخارجى وبين المعنى أو المحتوى أو الداخلى فيقول :

وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه ، فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف - صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة . ،

وإصرار الملاحظ على أن ينعت المعنى بالشرف إنما يتضمن إحساسه بأن من المعانى ما هو شريف ومنها ما هو غير شريف وأن ليس كل معنى أو كل فكرة أو كل موضوع بصالح أن يكون موضوع تأليف أو نظم أو صياغة . وهذه أيضا إشارة من الناقد الكبير تضيف إلى جملة ما سبق بجانبنا من جوانب تحديد الصارم للمعنى بعيدا عن لفظه ، كما تؤكد أن اللفظ كسوة المعانى .

وهذه مسألة ترددت كثيرا لدى النقاد العرب ، مسألة تشبيه اللفظ بالحسن بالشوب الحسن ، واللفظ القبيح بالشوب القبيح . وإن الألفاظ تكسب المعنى رونقا وبهجة ، كما يكسب الشوب الحسن صاحبه حسنا وجمالا . وليس أدل على فهم هؤلاء لوظيفة اللغة في الشعر من هذا التشبيه . فاللغة بمعناها الواسع لا يمكن أن يفصل فيها الفكر عن صورته ، كما لا يمكن أن تكون اللغة مجرد غلاف خارجي لمحتوى داخلي ، لأنه لو صح هذا لكان هذا من جنس وذلك من جنس آخر ،

فالتلافى عندهم لا يغير طبيعة المحتوى ؛ وإنما هو مجرد حيلة تحمل شيئاً مغايراً لطبيعتها .

وهكذا لو تتبعنا كتاب الجاحظ في فصوله المختلفة ، وفي تحديده لمعانى البلاغة والبيان ، وفي نقده للشعر والتعليق عليه . فلن نخرج في فهمه للفظ والمعنى من الحقائق الآتية :-

أولاً : سيادة النظرة المنطقية للغة ، مما أدى إلى أن تتشابه البلاغة بالخطابة وأن يرتبط مفهوم الشعر بالنظرة المنطقية للغة ، مما سلب عن اللغة ، أو كاد ، طبيعتها الخيالية ، وعوق من فكرة التوحيد بينها وبين الشعر .

ثانياً : استقلال المعنى عن اللفظ ، فالمعنى يوجد أولاً أو مستقلاً ثم يتبعه اللفظ أو يقتفيه . مما يدل على قصور في فهم عملية الخلق الأدبي على وجهها الصحيح .

ثالثاً : المبالغة في العناية بالشكل . فالشعر صياغة وضرب من النسيج . وجنس من التصوير . وقد تطرف الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده أن يكون حكماً على الجمال الخارجى فيه . دون النظر إلى المحتوى أو المضمون الذى كساد أن ينعدم عنده . فأصبح الشكل بذلك مقياساً للبراعة . وانتهى الجاحظ في هذا بمثل ما انتهى إليه الأصمعى الذى سئل : « من أشعر الناس ؟ » فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً . أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً . » (١)

اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة :

لا يستطيع ابن قتيبة على كثرة ما قدم لعلوم العربية وآدابها من إنتاج وافر غزير . أن يتخلص من سيطرة النظرة المنطقية للشعر أو يتجرد من سلطان العقل والنزعة التقريرية في تناوله للشعر وتحديد قيمته .

ومن الغريب أن تجد لابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» ، وفي مقدمة «أدب للكاتب» كثيرا من النظرات الصائبة في مجال النقد والأدب . ثم نراه في الوقت نفسه يخرج عليك بآراء تكاد تناقض الأولى تماما . فهو قد نادى باستقلال الرأي، وتحكيم النظرة الشخصية، وتجنب الانسياق مع التيار السائد إلا بعد نظر وفحص وتدقيق. وهو يدعو الناقد عند الحكم على الشعراء ألا يستحسن باستحسان غيره ، وألا ينظر إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل ينظر بعين العدل على الفريقين ويعطى كلا حقه (١) . وهذا كلام صائب لا يكاد يختلف عليه أحد . ثم نراه يهاجم مذهب الفلاسفة في النظرة إلى اللغة وزج المنطق الشكلي في دراستها وتذوقها. يقول في مقدمة كتابه «أدب الكاتب» .

«ولو أن هذا المعجب بنفسه الزاعم على الإسلام برأيه نظر من جهة النظر لأحياء الله بنور الهدى والملج اليقين . ولكنه طال عاياه أن ينظر في علم الكتاب وفي أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتهم وآدابها، فغضب لذلك وعاداه، وانحرف عنه إلى علم قد سلبه له ولأمثاله المسلمون وقل فيه المناظرون له: ترجمة تروق بلا معنى ، واسم يهول بلا جسم . فإذا سمع الغمر والحديث الغر قوله الكون والفساد . وسمع الكيسان والأسماء المفردة

والكيفية والكمية، والزمان والدليل، والأخبار المؤلفة، راعيه ما سمع . وظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة . فإذا طالها لم يحل منها بطل . إنما هو الجوهر يقوم بنفسه، والعرض لا يقوم بنفسه، ورأس الخط النقطة والنقطة، لا تقسم، والكلام أربعة أمر وخبر واستخبار . والرغبة ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب وهي الأمر والاستخبار والرغبة . وواحد يدخله الصدق والكذب وهي الخبر، والآل حمد الرومان، مع هذيان كثير . والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف، وكذا كذا مائة من الوجوه . فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالا على لفظه وقيدا للسانه . وعيا في المحافل . وغفلة عند المتناظرين، (١)

وواضح من النص السابق ثورة ابن قتيبة على تيار خطير يوشك أن يفسد عقول الشباب لطرافته وجدته والتأثير به، ليصرفهم ذلك عن النظر في كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم . ويخرجهم في الوقت ذاته عن المنهج السديد في دراسة علوم العرب ولغاتها وآدابها . وهو لم يقف عند حدود الشورى على هذا المذهب الجديد، بل لقد أضاف إلى ثورته سخرية وتهكما لاذعين على أصحاب هذا الاتجاه .

ومع ذلك فإذا تركنا هذا الكلام . ونظرنا في آراء ابن قتيبة نفسه في مواضع أخرى من كتابه الشعر والشعراء، رأينا ما يناقض هذه الدعوة الصائبة والحكيمة، بل والتأثرة على منهج العقلين والفلاسفة والمناطقية واقحامهم هذا المنهج على دراسة الأدب وتذوق الشعر، وفهم كتاب الله وأخبار رسوله . فتفسيره لتأليف القصيدة العربية وانتقال الشاعر فيها من الغزل إلى وصف

الناقة إلى المديح ، تفسير لا يدل على دراسة تحليلية أو ذوقية للقصيدة . وإنما هو تفسير يعتمد على النظرة العقلية الصرفة (١) .

فإذا تجاوزنا تفسيره لبنية القصيدة الفنية ، وتعدد موضوعاتها إلى نقد الشعر ، عرفنا كيف هوى من بين يدي ابن قتيبة كثير من الحقائق الهامة المتعلقة بطبيعة الشعر وحقيقة الخماق الأدبي والنقد على السواء . هذا بالإضافة إلى تورطه في الخطأ الذي حذروا هو منه منذ قليل ، عندما هاجم المنطقة والفلاسة وأساليبهم في دراسة اللغة . فليس هناك ما هو أكثر تأمراً بالمنطق ، وبالنزعة الإحصائية الحسابية التقريرية من نقد ابن قتيبة للشعر ، حين أخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمداً الحصر المنطقي طريقاً ومنهجاً ، ضارباً عرض الحائط بكل ما حذروا منه سابقاً يقول :

تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب

أولاً : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ، كقول القائل في بعض بني أمية

ففي كفه خيزران ريحه عبق	من كف أروع في عرينه شمم
يفضي حياء ، ويفضي من مهابته	فما يكلم إلا حين يبتسم

وكقول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجهلى جزعا	إن الذي تحذرين قد وقعا
------------------------	------------------------

وكقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها	وإذا ترد إلى قليل تقنع
-------------------------	------------------------

ثانياً : وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشت لم تجد هناك فائدة

في المعنى كقول القائل :

ولما قضينا من مني كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهارى وحالنا ولا ينظر الغادى الذى هو رائج
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسات بأعناق الملقى الأباطح

ويقول تعليقا على هذه الأبيات :

هذه الألفاظ كما نرى ، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت
إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام مني ، واستلنا الأركان ، وحالنا
إبلنا الانضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الراجح ، ابتدأنا فى الحديث ،
وسات الملقى فى الأباطح :

ويقول :

وهذا الصنف فى الشعر كثير ، ويذكر شاهدا آخر عليه قول جرير :
بان الخليل ولوطوع ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا
إن العيون التى فى طرفها حور قتلنا ثم لم يمين قتلانا
يصر من ذا الب حتى لا حراك له ومن أضعف خلاق الله إسانا

ثالثا : وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، كقوله لبيد بن ربيعة :

ما طاب للمرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه المجلس الصالح

ويذكر من هذا الضرب قول الفرزدق :

والهيب ينهض فى الشباب كأنه ايل يصيح بهانيه نهار

رابعا : وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى فى امرأة :

وفسوها كأتاحى غذاه دائم المهل

كما شيب براح بسا رد من عسل النحل (١)

وليس هناك شيء يرضى المناطق وأصحاب النظرة العقلية للغة والشعر أكثر من هذا التقسيم الذي يحول بيننا وبين رؤية الشعر في كامل رحابته ، كما لا يخفى أن مثل هذا التصنيف الشكلي لا يباعده عن الناقد وبين المفهوم الحقيقي للفن فحسب ، بل ويدل على عجز قام عن تفسير الجمال ، لأن الأسس التي يلتزمها لنفسه ويلزم بها غيره لا تمنحنا الوسيلة الصحيحة لفهم الشعر وتذوقه ونقده باعتباره عملاً كاملاً لا تستقل فيه الأجزاء بالقيمة .

وقبل أن نستطرد في مناقشة هذا التقييم يجدر بنا أن نذكر أولاً ما الذي كان يعنيه ابن قتيبة من كثرة اللفظ والمعنى . وليس من شك في أن هذه الفرواد التي ذكرها لكل نوع كقيلة بأنه تكشف لنا عن حقيقة الكلمتين عنده . فإذا تركنا الضرب الأول الذي حسن لفظه وجاد معناه إلى الضرب الثاني الذي يحسن لفظه ويحلو حتى إذا فنشته لم نجد وراءه كبير معنى فسجد أنه يصف الأبيات

ولما قضينا من منى كل حاجة ومصح بالآركان من -و- ماسح

بأنها أحسن شيء خارج ومطالع ومقاطع . فكان كل ما فيها من جمال إنما يعود إلى الشكل الحساسرجى للألفاظ ، وواضح من كتاباته أن ما يعزوه من جمال للألفاظ ليس إلا تكوينها الصوتي والموسيقي ، وما يكون بينها من إيقاع حسن ، أو من تلاؤم في المخارج والمطالع والمقاطع . فكان كل ما ينتسب للفظ عند ابن قتيبة إنما هو وقع الكلمات في الأذن وحسن تأثيرها على السمع ، ويرى أن هذا منفصل عن المعنى تماماً . وإذا كان المعنى عنده شيئاً آخر فما هو ؟ ومن يريد الإجابة على هذا السؤال لابد أن يسعى إلى الضرب الثالث الذي جاد

معناه وقصرت ألفاظه، وبدر استنسا للشواهد التي تمثل بها لهذا النوع يرى أن ابن قتيبة لا يعتبر الشعر ذا معنى إلا إذا اشتمل على حكمة أو مثل أو فمكرة فلسفية أو معنى أخلاقي، أما ما عدا هذا من مجرد التصوير لحالة نفسية أو التعبير عن موقف نفسي أو إنساني فلا يعد عنده معنى. ودليلنا على هذا أمثلة القسم الثالث، وشرحه لأبيات عقبة ابن كعب بن زهير، فقد قال في شرحها: وإذا نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنصاء، ومضى الناس لا ينتظر الغاذي الراح. ابتدأنا في الحديث، وسارت المطى في الأبطح.

وهذا الشرح وحده كفيلاً بأن يرينا المقصود بكلمة المعنى عند ابن قتيبة. فهو قد أطلنا النقديش في هذه الأبيات فلم يجد فيها حكمة أو مثلاً أو فمكرة أخلاقية أو فلسفية، فاتهمها من أجل ذلك بالقصور والعجز. نعم، ليس فيها ما في بيت أبي ذؤيب الذي استشهد به على جمال اللفظ والمعنى على السواء والذي ينطوي على حكمة إذا يقول:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

وليس فيها كذلك ما في بيت حميد بن ثور الذي اعتبره من أمثلة الضرب الأول الذي يطمع فيه كل شاعر. والذي يقول فيه حميد:

أرى بهري قد رابنى بعد صحة وحسبك داء أن تصح وقلمنا

وليس فيها أيضاً ما في أبيات الحزين الكنانى التي يمدح بها عبد الله بن عبد الملك بن مروان من اتلاف وانتظام بين صفات المدح التي جمعها الشاعر في البيتين، ومن مهارة في الجمع بين الحياء والمهابة بطريقة بارعة، أحسن فيها ابن

قتيبة أن الشاعر قد خرج علينا بفكرة جديدة حين جمع بين المؤانف والمنقظم من الصفات المرتبطة بمعنى الهيبة في قول الشاعر :

في كفه خير ان ريمسه عبق من كف أروع في عرفه ينسه شمم
يغضى حياء ، ويغضى من مهايته فاكلم إلا حين يتشم
وأغاب الظن ان الذي أعجب ابن قتيبة في قول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجمل جوعا إن الذي تحذرين قد وقعا

ليس هو التعبير عن حالة نفسية استطاع الشاعر أن يحققها تحقيقا رائعا في كتابة البسيطة عندما أشاع الإحساس بالجزع على موت صاحبه والوعة لفرقه. ذلك الفراق الذي ظل يشغل ذهن الشاعر أمدا طويلا ، فهو مشفق على نفسه من تلك اللحظة التي يبلغ فيها القضاء أجله ، ويختلف فيها الموت صاحبه منه . هذا الترقب المرير المزوج بالإشفاق والقلق والخوف ، والذي أحسن الشاعر التعبير عنه بقوله : إن الذي تحذرين قد وقعا .

نقول له أغلب الظن أن ابن قتيبة لم يعجب في البيت بهذه المشاعر كلها وإنما الذي أعجبه فيها أنها حملت حقيقة من حقائق النفس ، وهي عجز الإنسان العاجز أمام قوة الموت ، ونسى ما عدا هذا من مجرد التعبير عن معنى الحزن اللاذع الذي يملأ قلب الشاعر لفقدانه صاحبه .

ليس لدينا من شك إذن ، بعد دراسة الشواهد التي تمثل بهسا ابن قتيبة من أن كلمة المعنى عنده هي الأفكار الفلسفية والخلقية الخاصة ، أو التصورات الغريبة أو الطرائف النادرة . أما مجرد التصوير الفني لحالة نفسية أو شعورية خاصة فليس من المعنى في شيء .

وعلى أساس من هذا التحليل السابق لمفهوم كبرى اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة نرى أن ناقدنا قد وقع فيما وقع فيه الجاحظ من خطأ في تصويره للضمير وارتباط مفهومه لديه بالنظرة المنطقية للغة ، كما شارك الجاحظ أيضا في فكرة استقلال المعنى عن اللفظ ، واستقلال اللفظ عن المعنى . ولكنه لم يكتف بهذا . بل أضاف إلى أخطاء الجاحظ أخطاء أخرى خطيرة نذكر منها ما يأتي :

أولا : أن الضمير الذي يخلو من مضمون أخلاق أو فلسفي أو طوائف غريبة أو قصورات نادرة لا يعتبر شعراً ذا قيمة ، وبهذا يعلق جودة الضمير على مضمونه مستقلا عن الصياغة والتصوير .

ثانيا : جعل للالفاظ دلالات مفردة أو مستقلة ، ولم يقطن إلى أن الالفاظ في الشعر ليست انماها أو مخارج ومقاطع فحسب ، وإنما هي تتداخل وتتجاوز بإشعاعاتها حدودها العادية ، وتكتسب كل كلمة من التي تليها معاني جديدة ما كانت لتكون لولا السياق الذي جمعها ، والبناء الذي انتظمها . وأن المفارقات في المعنى لا تكون إلا لمفارقات في البناء ، وفي سياق الالفاظ وتداخلها واتلافها .

ثالثا : المعنى في الشعر عنده هو مجرد المحتوى المنطقي للكلام بدليل تفسيره لمعنى أبيات عقبة بن كعب بن زهير التي أشرنا إليها سابقاً ، فقد حصر تفسيره لمعنى هذه الأبيات في إعطاء المضمون الفكري لها ، ومن هنا جاء مفهومه للمعنى محدوداً وقاصراً . فليست معنى اللفظة في الضمير مجرد الموضوع المقابل لها ، بل يشمل جميع الارتباطات التي تبعثها اللفظة مفردة وبجتمعة مع غيرها . فوظيفة اللغة في الشعر ليست مجرد الإشارة إلى الشيء ، وإنما لغة في

الشعر مكونات ثنائية وثلاثية ورباعية كما يقول كولردج (١).

رابعاً : أهمل ابن قتيبة الشكل في الشعر إلى حد كبير . وإهمال الشكل على هذا النحو لا يساعدنا ، كما عرفنا من دراستنا السابقة ، على تقويم العمل الفني ، فقد فصل ابن قتيبة الشكل وأخذ يقدره كما لو كان شيئاً خارجياً تغلف به المضمون ، حتى أصبح العمل الفني أشبه بحبة الدواء المغلفة بخلاف من السكر . ولقد سبق أن فصلنا الكلام عن هذا الاتجاه الذى يجعل للمضمون كل قيمة على حساب الشكل ، وقلنا إن الفن في هذه الحالة أن يتبع باستقلاله عن السياسة والتاريخ والمجتمع والفكر الخالص والفلسفة ، أو أى مضمون آخر ، وتصبح القصيدة في هذه الحالة شأنها شأن أى مقال فلسفى أو اجتماعى ، وفى هذا ما يجهلنى طبيعة الفن الشعرى .

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر

وإذا تركنا ابن قتيبة إلى الشاعر الناقد عبد الله بن المعتز ، وتصفحنا كتابه البديع وجدناه يخص كتابه هذا الرد على أصحاب المذهب المجيد في الصنعة الشعرية ، ذلك المذهب الذى ظهر بظهور بشار بن برد ، والذى نما وتطور حتى أصبح علامة مميزة لشعر ابن تمام الذى تبلورت عنده الصنعة الشعرية وهذه النقاد إماماً لهذا الاتجاه الشكلى في الفن .

ألف ابن المعتز كتابه البديع على أمر هذه الصنعة التى أثارها أصحاب المذهب الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا في الصياغة الشعرية والتجويد الفنى ، وأنهم حققوا ما لم يحققه القدماء في استعمال المجاز والاستعارة ومحسنات القول

(١) راجع ما ذكرناه من رأى كولردج في الفن واللفظ .

من تجنيس وتورية وطباق وغير هذا وذاك من أنواع البديع المعروفة . ولقد أراد ابن المعتز أن يثبت بكتابته هذا أن في شعر الأوائل وفي القرآن الكريم ، وأحاديث الرسول كثيرا من هذه الاستعارات التي يزعم المحدثون أنهم أصحابها وعطروها ، وكل ما في الأمر أن الأوائل قسد وقعوا عليها بطريقة ثلاثية عقوبة ، وأن المحدثين قد جذبوها جذبا ، وقصدوا إليها قصدا .

وعلى الرغم من أن ابن المعتز كان له هدف نقدي هام في كتابه ، فقد جعل أساسا له تلك الدراسة المقارنة بين المحدثين والقدماء ، وعلى الرغم مما أضافه ابن المعتز من إضافات هامة في المصطلحات البلاغية التي ذكرها وجمعها في كتابه ، فإن فكرة الفصل بين الشكل والمضمون ، أو بين اللفظ والمعنى كانت سائدة على تفكير ابن المعتز . فهو في الفصل الذي تعرض فيه (لمحاسن الكلام والشعر) (١) قد ذكر كثيرا من أبواب البيان والبديع واعتبرها حلية يعمل بها الشعر ويحسن ، واعتبر الألفاظ والصور الفنية شكلا من أشكال التزيين للعصر ، ومن ثم كان المعنى عنده هو الجوهر والألفاظ وسائل من التزيين والتميق .

أضف إلى هذا أن كل ما تعرض له ابن المعتز من محاسن الكلام والعصر كان تقسيما لأبواب هذه المحاسن واستشهادا لها . فهو يتحدث عن الاستعارة ، والطباق والجناس ورد الإعجاز على ما تقدمها ، والمذهب الكلامي ، ثم يذكر غير هذه المحاسن محاسن أخرى تتصل بما عرف بهد ذلك بعلم البديع ، مثل الالتفاف ، والاعتراض ، والرجوع ، والخروج من معنى إلى آخر ، وتأكييد المدح بما يشبه الذم ، وتجاهل للعارف ، والحزل الذي يراد به اللجد ، وحسن

التضمنين والتعريض ، والكناية ، والإفراط في الصنعة ، وحسن التشبيه .
وإعانة الشاعر نفسه في القوافي وحسن الابتداء وغير هذا من موضوعات تتصل
بالصناعة الشعرية والصياغة الفنية .

غير أن دراسة ابن المعتز لهذه الصناعة الشعرية لم تستطع أن تحدد لنا
العلاقة بين الصورة الشعرية والتعبير الشعري ، وهل هي علاقة للجزء بالكل ؟
أم علاقة الشيء المستقل المتفرد بقيمته .

والحقيقة أن ابن المعتز . على الرغم مما أضافه من دراسة نافعة في مجال
الصناعة الجديدة . كان ما يزال متأثرا بعبارة الجاحظ القديمة التي جعلت
الشعر صياغة وضربا من النسيج وجنسا من التصوير . ولم يستطع كتاب
ابن المعتز أن يقدم إلينا مفهوما محددا لعملية الخلق الأدبي التي يذوب فيها
الشكل الخارجي في المضمون ذوبانا كاملا . كما لم يستطع ، وهو بصدد
دراسة للصور الشعرية وهذا هو موضوع كتابه الاسامي ، أن يوضح لنا
العلاقة الحية بين التعبير والجمال . أو ما يسمى بالتعبير العاري والتعبير
المزخرف . بل لقد بدا من دراسته أنه يفصل بينهما وذلك حين جعل ذهن
ينصرف إلى أن الصورة الخارجية للشعر ضرب من الصنعة والتزييق . وليس
جزءا لا يتجزأ من المعنى .

أما قدامة بن جعفر فقد كان أكثر العرب تأثرا بالنظرة المنطقية للغة
وأبعدهم فهما لطبيعة الشعر وحقيقته . وقد أثر هذا بدوره تأثيرا واضحا في
فهمه للعلاقة بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون في الشعر . ويكفي
أن تراجع تعريفه للشعر حتى ترى إلى أي حد كان قدامة ضحية من
الضحايا المشهورين الذين أفسدت أذواقهم سيطرة المنطق للعقل وطغيانه

على تفكير بعض المشتغلين بالدراسات البلاغية والنقدية . وانتظر الآن في تعريفه
الشعر . بقول قدامة :

« إنه قول موزون مقفى يدل على معنى . فقولنا « قول ، دال على أصل
الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر ، وقولنا (موزون) يفصله عما ليس بموزون .
إذ كان من القول موزون وغير موزون . وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من
الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع . وقولنا « يدل على
معنى » يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى وما جرى
على ذلك من غير دلالة على معنى . » (١)

وهذا التعريف فوق ما فيه من مجافاة ظاهرة لطبيعة الشعر ، أشبه ما يكون
بالقاعدة النحوية التي لا مكان لها في البلاغة ولا في الفن ، والتي ترجع اللغة
إلى المنطق غير عابئة بما في لغة الشعر من دلالات أخرى . من أجل ذلك جاء
تعريفه للشعر تعريفا عاجزا قاصرا . فليس كل كلام موزون مقفى يدل على
معنى يعتبر شعرا . ومع ذلك فقد حاول قدامة أن ينظر إلى موضوع الجودة
والرداءة في الشعر ، فذكر أن في الشعر ما هو جيد ، وما هو رديء ، ومنه
ما هو وسط . ولكنه حين بحث في أسباب الجودة والرداءة عاد إلى التقسيمات
الشكلية فذكر أن عناصر الشعر أربعة : اللفظ والوزن والقافية والمعنى . ثم لا
يكفى بهذا وإنما يهدده ولعله بالتقسيم والتعريف إلى أن يصنع من هذه العناصر
السابقة اثنتا عشرة جديدة ، فهو يرى أن من هذه العناصر ما يأتلف بعضها ببعض ،
فأخرج من العناصر الأربعة السابقة أربعة اثنتا عشرة .

١ - اثتلاف اللفظ مع المعنى ٢ - اثتلاف الوزن مع اللفظ .

٣ - ائتلاف المعنى مع الوزن . ٤ - ائتلاف المعنى مع القافية^(١).

وهذه الائتلافات على فسادها ، وما فيها من تفتيت ظواهر لوحدة العمل الفني : بما قد يشير إلى أن لكل ائتلاف قيمته المستقلة أو المنفصلة عن الائتلاف الآخر ، نقول إن هذه الائتلافات لم تستطع أن تقدم بين يدي القارئ - بالتحليل والدراسة التطبيقية للشعر - ما يوضح تأثير هذه الائتلافات في جودة الشعر أو رداءته .

وعندما أراد قدامة في فصله الثاني من كتابه أن يوضح نعوت الجودة الذي وزعها على عناصر الشعر مفردة ومركبة كما رأينا ، تناول كل عنصر بالكلام كما لو كان عنصرا مستقلا له صفاته التي يستمدّها من ذاته لا من العناصر الأخرى وعندما تعرض لنعوت اللفظ الجيدة قال :

« أن يكون سمعا سهل من خارج الحروف من مواضعها . عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة » .

وهنا يتلاقى قدامة مع الجساحظ في عبارته المشهورة . كما استشهد ببعض الأشعار التي اعتمد عليها ابن قتيبة في مقدمته وهو بصدد الحديث في محاسن اللفظ .

وذكر قدامة في كلامه عن المبالغة في الشعر أنه « لا خير على الشاعر فيما يسوق من معان ، رفيعة كانت أم وطبعة » ، وحييدة كانت أم قديمة ، وحقا كانت أم كذبا . ذلك أن المعاني كالمادة للشعر ، والشعر فيه كالصورة . فليس فحش المعنى في نفسه بما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعبىب النجاسة

رداءة الخشب في ذاته . (١) وكذب المعنى لا يتضح به الشعر . ثم يذكر أن
قدماء اليونان قالوا : « أحسن الشعر أكذبه » (٢) بل ويسند هذا القول أحيانا إلى
أرسطو نفسه . (٣)

ويتضح لنا من النصين السابقين أن مادة الشعر وهي المعاني ليست بذات أثر
فعال في شكله الخارجى أو صورته التى هى الفاظه . ويكفى أن يشير قدماء إلى
أن المعانى فى الشعر كالخشب ، فليست رداءة الخشب عيبا فى ذاتها وإنما الذى
يعيب النجارة صنعها أو شكلها الخارجى . وفى هذا التفسير انفصال ظاهر بين
المادة والجوهر أو بين الروح والجسد . وفيه كذلك تعليق الحكم على العمل
الفنى بشكله الخارجى الذى هو عند قدماء شئ آخر غير مادة الشعر ،
باعتبارها مجرد مادة لا حياة فيها . وإنما الحياة كلها فى الصورة الخارجية
للعمل الفنى .

وبما يؤكده جنود قدماء إلى الشكل جنوحا ظاهرا كلامه عن البلاغة
لما يقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء . واعتدال
الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ . وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة
بألفاظ مستعارة . وإيراد الأقسام موفورة بالتمام . وتصحيح المقابلة بمعان
متعادلة . وصحة التقسيم بإتقان النظم . وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف .
والمبالغة فى الوصف . بتكرير الوصف . وتكافؤ المعانى فى المقابلة والتوازي .
وإدراك الواحى . وتمثيل المعانى ... فهذه المعانى مما يحتاج إليه فى بلاغة

(١) المرجع السابق ص ٣٦ ، ٣٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥ ، ١٦ ، ٣٧ .

(٣) نقد النثر ص ٩٠ والمدخل فى النقد الأدبى ص ٢٦٥ .

المنطق . ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب ، (١) .

ومن يتبع هذه الأوصاف التي وصف بها قدامة البلاغة يستطيع أن يدرك على الفور مدى اهتمامه بالشكل الخارجي، وبالتزيين والتجميل اللذين هما عنده عماد البلاغة وسر النجاعة . ويكفي أن تلقى نظرة على ما استشهد به من أشعار لهذه الصفات البلاغية حتى ترى أى مفهوم كان يحمل قدامة للشعر . فمثال الترميم عنده قول الحسناء :

حاشى الحليفة ، محمود الخليفة ، مبدئ الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصية ، جزار ناصية عقاد ألوية ، للخيال جزار

ويمثل لاعتدال الوزن بقول القائل : « اصبر على حر اللقاء ، ومضض النزال » . فاللقاء والنزال على وزن واحد . ويستشهد على عكس ما نظم من بناء بقوله : « أشكر من أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك » . ومثل قولك اللهم أغنى بالفقر إليك ، ولا تفقرنى بالاستغناء عنك ، ومثاله فى الشعر :

قد يجمع المال غير آكله ويأكل المسال غير من جمعه

وهكذا نلاحظ أن هذه العناصر التي جمعها قدامة وجعلها أصلا فى البلاغة كلها أمور تتعلق بالافتنان باللفظ وتجليته والعب به ، وهى جميعها من سمات المذهب الجديد ، مذهب البديع الذى شغل الشعراء المجددين ووجدوا فيه بحالا لإظهار البراعة وتحقيق الإبداع والإغراب ، وكان هذا كله نتيجة لإيمان الشعراء المحدثين بأن القدماء لم يتركوا لهم شيئا من المعاني فقد أتوا على معظمها ، ولم يبق من سبيل أمامهم غير التجويد الفنى لمعان قديمة وتجليتها

فانصرفوا إلى العناية بالشكل يستنفدون فيه كل طاقاتهم ، وتبهم القناد في ذلك ،
فظفر الشكل الخارجي للشعر عندهم بأكثر عناية .

مع أبي هلال العسكري وابن رشيق :

وظلت هذه المقابلة بين اللفظ والمعنى سائدة ومسيطرة على عقلية النقاد
العرب فترة طويلة . وما هو ذا أبو هلال العسكري في أواخر القرن الرابع
الهجري لا يسكاد يختلف عن الجاحظ في تصويره للعمل الفني ، وفي اهتمامه
بجانب اللفظ والعناية بالشكل الخارجي للشعر الذي هو في رأيه مجال الحكم
وميدان المجددة والبراعة في الفن . فقد صرح في أكثر من موضع بأن الكلام
لا يحسن إلا بسلاسته وسهولته ونصاعته ، وتخير لفظه ، وإصابة معناه ،
وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتبادل أطرافه ،
وتشابه أعجازه بهواديته ، وموافقة متأخيره لمبادئه ، مع قلة ضروراته ، بل
عدمها أصلا ، حتى لا يكون لها في الالفاظ أثر ... فنجد المنظوم مثل المنشور
في سهولة مطالعه وجودة مقطعه . وحسن وصفه وتأليفه ، وكمال صوغه
وتركيبه . فإذا كان الكلام كذلك كان بالقول حقيقة . وبالتحفظ
خليقا (١) .

وما أشد التسبب بين هذه الكلمات وبين كلمات الجاحظ التي مرت بنا في
كتابه البيان والتبيين ، والتي أوجعت كل قيمة في العمل الفني إلى شكله
الخارجي . كأن في كلمات أبي هلال تأثرا واضحا بمنهج قدامة وفهمه
للشعر وعنايته بالاعتناء به . وقد يحاول بعض المحدثين تبرير

ما في كلام هؤلاء وعبارتهم . يأخذون في تأويلها بما لا يتفق مع مضامينها الحقيقية ، فيذهبون إلى أن الجاحظ وقدامة وأبا هلال حين يتحدثون عن الشكل الخارجى لا يعمنون إلا الصياغة . واللفظ عندهم ليس مجردا عن المعنى . وأنهم حين يتحدثون عن الألفاظ إنما يريدون التأليف والنسيج والوشى والتجبير والتصوير وما إلى ذلك من كلمات . قد يذهب بعض النقاد المحدثين إلى مثل هذا التفسير (١) . ولكنه تفسير في الحقيقة بعيد عن الواقع . لأن المتبع لأقوال الجاحظ ، وأبي هلال ، وقدامة وغيرهم ممن نهجوا هذا المنهج في دراسة الشعر لا ينبغي أن يقف عند جمل أو عبارات . فإن الوقوف عند بعض هذه العبارات والاكتفاء بذلك مضلل أبلغ التضليل . وإنما النافع أن ندرس مفهوم هؤلاء للغة والشعر من خلال كتاباتهم . وأن نلمس اتجاههم العام الذى هو في الحقيقة الضوء السكشاف الذى سوف يصنع لنا النقط على الحروف ، وسوف يظهر المدلول الحقيقى لهذه العبارات التى تبدو عامة وغامضة ، والتى قد يساء تفسيرها إذا أخذت منفصلة ، أو فمرت تفسيراً آخرافياً مقهوراً عن الاتجاه العام لتفسيرها كأنها ومنهجها في فهم اللغة .

فقد تنهت عن عبارات أبي هلال والجاحظ وغيرهما على مفهوم الصياغة كما تنطبق على مفهوم اللفظ . ولكن الذى يحدد لنا الحقيقة هو دراستنا لمعى السكاتبين واتجاهها العام فيما ألفا من كتب .

ومن هذا الذى يشك فى جنوح أبي هلال للشكل المحض ، وهو الذى يكرر عبارة الجاحظ فى قوله : « وليس الشأن فى إيراد المعانى » لأن المعانى

(١) قضية اللفظ والمعنى . بدوى طبائنه . مجلة الأدب العدد السادس سنة ١٩٦٥ ومحمد

زطلول سلام فى تاريخ النقد العربى ج ٨ ص ٦٦ ، ٦٧ .

يعرفها العربي والمعجمي والقروي والبدوي . وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه . وازاهته ونقاؤه . وكثرة طلاوته ومائه . مع صحة السبك والتركيب . والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطالب من المعنى إلا أن يكون صوابا . ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت (١) .

ولماذا نذهب بعيدا ؟ فقد أشار ناقد عربي قديم هو ابن رشيق القيرواني في القرن الخامس الهجري إلى هذه الحقيقة التي نحاول بيانها في هذه الفصول . فهو يصرح إلى أن من الناس من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعل غايته وركده . وهم فرق : قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالة على مذهب العرب من غير تصنع ، كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما
إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة ذرى منبر هلى علينا وملا

وهذا النوع أدل على القوة . وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار . وكذلك مامدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النوع .

وفرقة ، أصحاب جلبة وتمعة يلا طائل معنى إلا القليل النادر كأبي القاسم ابن هاني . ومن جرى مجراه . فإنه يقول مذهبه :

أصاحت فقالت وقع أجرد شيطم وشامت فقالت : لمع أبيض مخم
وما ذعرت إلا لجرس حليم ولا رفعت إلا برى في مخم

وليس تحت هذا كاه إلا الفساد ، وخلاص المراد ، ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها . فتروحمته بعد الإصاخة والرق - وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مغزوة فى دارها ، أو جاهلة بما حلتها من زيتنها ، ولم يخف عنه مراده ، أنها تترقبه .

ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعنى بها ، واغفر له فيها الركاكة واللين المفرط ، كأبى العتاهية ، وعباس بن الاحنف . ومن تابعهما .

ويقول : « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الخذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً . فإن المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والخاذق . ولكن الفعل على جودة الالفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التاليف ... وبعضهم وأظه ابن وكيع ، مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالسكوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها ، بن اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءل فى عين مبصرها ، (١) .

وعلى الرغم من أن لابن رشيق بعض الملاحظات التى قد تشير إلى ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى فإنه لم يستطع أن يسلم هو نفسه من هذه القسمة . كما لم يتمكن من تحديد الوسيلة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة لطبيعة الالفاظ ، أو من تصور فاضح لطبيعة اللغة فى الشعر فهو يقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف وضعفه ، ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان

نقصا للشعر ، وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من المرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بمعنى كان اللفظ من ذلك أوفر حظا كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ موثقا لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينتقص من شخصه شيء في رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له معنى لا أن لا نجد روحا في غير جسم البنية (١) .

وفي هذا النص من ابن رشيق إشارات صائبة لضرورة الالتحام بين اللفظ والمعنى ما ولو أمكن لهذه الفكرة أن تقبلور عند ابن رشيق ، وأن تدرس دراسة علمية ذوقية مستفيضة ، ومدعمة بالشواهد والتحليل لكان من الجسم أن تقضى على هذه الثنائية التي شاعت بين اللفظ والمعنى أمدا طويلا . ولكن ابن رشيق لم يعالج هذه القضية في كتاب على أسس منهجية ذوقية كما فعل عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم كما سنرى .

وعلى الرغم من أن في كلمات ابن رشيق السابقة ما يوضح طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى في العمل الفني فإن مفهوم الخلق الأدبي ، باعتباره كلا لا يتجزأ ولا ينفصل فيه لفظ عن معنى كما لا يسبق فيه المعنى اللفظ ، وإنما هما عنصران ملتصقان يولدان في وقت واحد . هذا المفهوم أم يمكن قد استوى في نفس ابن رشيق . يدل على ذلك بعض كلامه ، وذلك حين يقول في النص

السابق ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهجنة عليه، كما
يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والدور، وما أشبه ذلك من غير
أن تذهب الروح . .

فهو هنا يحسن إمكانية سلامة المعنى من اختلال اللفظ، كما يجوز استقلال الروح
عن الجسد . فيرى أن في الشلل والعرج والدور هجنة حتى ولو سلمت الروح .
وقد يكون للجسد جمال وللروح جمال، ولكنه لم يتعمق العلاقة بينهما ولا ما يضفيه
كل منها على الآخر في شبه تفاعل حي .

مع ابن سنان الخفاجي:

ولابن سنان الخفاجي دراسة نافعة للكلمات من حيث هي أصوات مسموعة،
والعلاقات التي تنشأ من تباعد مخارج الحروف وتفاوتها . كما أشار لإشارات
هامة لمزايا الحروف وأشكالها وطبيعتها . وذكر أن الحروف تجري من السمع
بجري الألوان من البصر، وأنها تختلف باختلاف مقاطع الصوت ثم أبان عن
مخارجها وصفاتها (١).

ولكنه عند تحديد معايير الحسن عنى عناية كبيرة باللفظ المفرد وبيان
ما يمكن أن يكون فيه من تلازم أو انسجام صوتي ، حتى إذا ترك اللفظ
المفرد إلى القسم الثاني وهو الألفاظ المنظومة لم يأت بما ينفع في هذا المجال،
ولم تكن لديه القدرة على تتبع الخصائص التي تنشأ من تقابل الكلمات
وتداخلها ، أو ساعاه أن يترتب من علاقات موسيقية أو نغم أو إيقاع .
كما لم يبحث في علاقات الصوت بالمعنى ، ووظيفة النغم أو الوزن أو الموسيقى

(١) سر الفصاحة من ص ١٥-٢٥

الداخلية ، ومصادر هذه الأصوات في الكلام المنظوم ، وارتباط هذا كله بالعاطفة أو الأفعال في الشعر على نحو ما رأينا في الفصل الذي عقده كولودج عن الوزن ، وعلاقته بالعمل الفني ، وارتباطه بالإحساس والمعنى ، وعوامل تأثيره في النفس .

يقول ابن سنان الخفاجي :

« إن الفصاحة على ما قدمنا نعت للألفاظ إذا وجدت شروط عدة ... وتلك الشروط تنقسم إلى قسمين : فالأول منها يوجد في اللفظة الواحدة على أفرادها من غير أن ينضم إليها شيء من الألفاظ تؤلف معه ، والقسم الثاني يوجد في الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض .

فأما الذي يوجد في اللفظة الواحدة فتأنيدها أشياء :

الأول : أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة الخارج . وعلة هذا واضحة ، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع بجري الألوان من البصر ، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة .

والثاني : أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها ، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه ... وليس يخفى على أحد أن تسمية الغصن غصنا أو فتنا أحسن من تسمينه عسلوجا .

والثالث : أن تكون الكلمة كما قال أبو عبيد الجاسط غير متوعدة وحشية كقول أبي تمام :

لقد طلعت في وجهه مصر بوجهه بلا طائر سعد ولا طائر كهل
فإن كهلًا هاهنا من غريب اللغة ، وقد روى أن الأصمعي لم يعترف بهذه
الكلمة وليست موجودة إلا في شعر الهزايين .

والرابع : أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية كما قال أبو عثمان أيضا . ومثال
الكلمة العامية قول أبي تمام :

جليت ولانوت مبد حر صفحته وقد تفرعن في أفعاله الأجل

فإن - تفرعن - مشتق من اسم فرعون ، وهو من الفاظ العامة .

والخامس : أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة ،
ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة ، ويردده علماء النحو من التصريف
الفاسد في الكلمة . وقد يكون ذلك لأجل أن اللفظة بعينها غير عربية . كما
أنكروا على أبي الشيص قوله :

وجناح مقصوص تحيف ريشه ريب الزمان تحيف المقراض

وقالوا : ليس المقراض من كلام العرب .

والسادس : أن تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ،
فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كلفت فيها الصفات
التي يبتاعها . ومثال هذا قول عروة بن الورد العباسي :

قلت لقوم في الكنيف تروحوأ عشية بقنا عند ماوان وزح

والكنيف أصله السائر ، ومنه قيل للترس كنيف .

والسابع : أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت

على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة ، ومن ذلك قول أبي نصر بن نباته :

فأيّاكم أن تكشفوا عن رؤسكم إلا إن مغناطيسهن الذوائب

فمغناطيسهن كلمة غير مرضية لما ذكرته .

والثامن : أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك ، فإن أراها تحسن به ، ويجب ذكره في الأقسام المفصلة ، ولعل ذلك لموقع الاختصار بالتصغير ، ومثال ذلك قول الشريف الرضي رحمه الله :

يولع الطل بردينا وقد نسمت رويحة الفجر بين الضال والسلم (١)

حتى إذا انتهى ابن سنان من معايير الحسن في اللفظة المفردة انتقل إلى معايير الحسن في الصناعات بصفة عامة : فكلما لها بخمسة أشياء على ما ذكرها الحكماء : الموضوع ، وهو الخشب في صناعة التجارة ، والصانع ، وهو للتجار . والصورة ، وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيا . والآلة — مثل المفشار والقودوم وما يجري مجراها ، والعرض ، وهو أن يقصد على هذا المنال الجلوس فوق ما يصنعه ،

ويقول : « وإذا كان الأمر على هذا ولا يمكن المنازعة فيه . وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام فنقول :

إن الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات على ما قدمته ، وقد ذكرت فيه ما يقنع طالب هذا العلم ، وشرحت من حال اللفظة بأفرادها وما يحسن فيها ويقبح .

فأما الصانع فهو الذي ينظم الكلام بعضه مع بعض كالشاعر والكاتب .

وأما الصورة فهي كالفصل للكاتب والبيت للشاعر ، وما جرى مجراهما .

وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها لأنها طبع هذا النظم ، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن لأحد أن يعلم الشعر من لا طبع له ، وإن جهد في ذلك ، لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدرة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها .

وأما العرض فيحسب الكلام المؤلف ، فإن كان مدحا كان الغرض به قولاً ينبىء عن عظم حال المدوح وإن كان هجواً فبالضد ، وعلى هذا للقياس كل ما يؤلف ، وإذا تأملته وجدته كذلك ، (١)

وأول ما يلاحظه الباحث في دراسة ابن سنان الخفاجي لمعايير الحسن في اللفظ المفرد والمؤلف تأثره الواضح بما كتبه المجاهد من قبله في محاسن اللفظ ، وتأثره بقدامة بن جعفر وإن اختلفت معه في بعض الجزئيات الصغيرة ، فهو ما يزال يذكر ما ذكره قدامة من قبله بأن الشعر صناعة كالنجارة ، وعلى أساس من هذا المفهوم الجامد لصناعة الشعر ، واعتبارها واحدة من هذه الصناعات اليدوية قد حصر كلها في خمسة أشياء هي : الموضوع ، والصانع ، والصورة ، والآلة ، والفرض . وعندما أراد تطبيق هذا على الشعر خرج

(١) سر القضاة من ص ٦٦ إلى ١٠٣

إلى أمور شكلية سطحية لا ترتبط بجوهر الشعر، وما يكون في لغة الشعر من خصائص صوتية موسيقية أو خيالية شعورية

وعلى الرغم مما قد يكون في ملاحظاته على اللفظ المفرد من فائدة، وما يتعلق بحروف الكلمات من خصائص، وما يكون بينها من استجمات صوتية، فإن كل ما أشار إليه ابن سنان من هذه الخصائص لا يتعدى الجانب الشكلى الخارجى فى ملاحظات سلبية، تتعلق بالجانب السلبى المرتبط بالكلمة من حيث تلاؤم حروفها وتوافرها أو من حيث وعورة الكلمة ووحشيتها، أو نبذها وشذوذها. أو خروجها عن المألوف إلى غير ذلك مما لا يرتبط ارتباطاً أساسياً بوظيفة الكلمة فى الأداء الفنى أو التعبير الأدبى وكنا نتوقع من ابن سنان، وقد خاص فى الجانب الصوتى الألفاظ، أن يعنى بالعلاقات الإيجابية بين أصوات اللغة ومعاييرها، وبين الصوت والانفعال. وبين ما يكون فى مجموعة معينة من الأصوات من صفات خاصة تساعد على نقل الإحساس إلى القارئ أو السامع

غير أن ابن سنان لم يكن يستطيع أن يتسقى إلى دراسة الأصوات من جوانبها الإيجابية، وذلك لأن مفهومه للغة كان مفهوماً محدوداً ومتأثراً بالنظرة المنطقية للشكلية التى سادت تفكير النقاد العرب من قبله. وليس أدل على ما نقول من الفصل الذى حدد فيه مفهوم اللغة. فهو حين يتكلم عن اللغة ويكشف عن مزاياها ياجساً إلى مزايا على هامش الهامش وليست داخله فى صميم اللغة باعتبارها مستودع إحساساتنا ومشاعرنا وأفكارنا وأخيلتنا. فهو حين يذكر مزايا لغتنا العربية ويفضلها على سائر اللغات، يعدد من هذه المزايا سعة اللغة. وعنده أن السعة والثراء فى اللغة إنما يرجعان إلى كثرة

ألفاظها ومفرداتها ، وأنها مع سعتها وكثرة مفرداتها أخصر اللغات في إيصال المعاني . ومن موايا اعتنا أيضا أن الواضع لها تجنب في الأكثر ما يشغل على الناطق تكلفه ، واللفظ به كالجمع بين الحروف المتقاربة في المخارج .

وبما يدل على فضل اللغة العربية عنده أيضا ، وتقدمها على جميع اللغات أن أربابها وأصحابها هم العرب الذين لهم من الفضائل ما لا تستطيع أمة من الأمم أن تنازعهم فيها (١) . إلى غير ذلك من المسائل التي تذهب بنا بعيدا عن مجال الدراسة الإيجابية للغة تلك الدراسة التي تفهم اللغة بكامل قوتها وتسام إمكاناتها ، والتي لا تقصر الكلام فيها على ما يدعى باللغة المملوطة ، والتي تنتزع منها عناصر الثيرة والإشارة والأحاسيس والصور ، والفكر وكل ما يتصل بعناصر اللغة في معناها الروح الغزير . وإنه لمن خطل الرأي ، ومن ضيق الأفق أن نصف لغة من اللغات بالثراء الكثرة ما فيها من مفردات أو مترادفات ، ذلك أن ثروة أي لغة إنما تقاس بما لدى شعرائها وكتابها من ثروة فكرية وعاطفية وبما استطاع هؤلاء أن يضيقوا إليها من جديد في التعبير ومن تنوع في الأساليب ففي اللغة العربية عدد لا يحصى من أسماء السيوف مثلا ولكن هذه جميعا ليست ثروة في ذاتها ، وإنما الثروة في قدرة الشاعر على استخدام الكلمة والإيحاء بها بحيث لو نزعناها من مكانها واستبدلناها بأخرى لم يتحقق ما تحقق لك من صاحبها التي تماثلها في المعنى . فليس في اللغة مترادفات إذا أردنا اللغة بمعناها الحقيقية ، لأن اللغة في الأدب خلق فني وإحساس وليست أبدا مجرد وسيلة لنقل الفكرة المنطقية وحدها .

وهكذا لم تكن دراسة ابن سنان الحقاقي للأصوات في اللغة دراسة

مبينة على أساس من مفهوم يوحد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، وإنما درست الأصوات عنده على أساس من هذه الثنائية التي كانت تنعقد التفكير في اللغة . ثنائية اللفظ والعنى أو ثنائية الشكل الخارجى والمضمون الداخلى .

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

وعند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس للهجرة ، وفي كتابه دلائل الإعجاز بالذات المتقى بنظرة جديدة في اللغة ، وبمنهج جديد في دراسة الأدب ونقده . وإذا كانت نظرية الخيال عند كولردج قد قضت على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت شائعة وسائدة في النقد الأدبي الأوربي قبل كولردج ، فإن نظرية النظم عند عبد القاهر قد قضت على كثير من المفاهيم الخاطئة التي سادت تفكيرنا النقدي العربى قبل عبد القاهر ، وأضافت إضافات جسيمة تعتبر في مجموعها أساسا صالحا لنقد الشعر بعامة وبيان إعجاز القرآن بخاصة . وإذا كان في تاريخ النقد العربى والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث في الدراسات النقدية والبلاغية فهو منهج عبد القاهر . ومن ثم فقد استحق من الباحث الحديث كل عناية واهتمام .

وبعد فما هي الإضافات الحية التي أضافها عبد القاهر إلى النقد الأدبي والتي غيرت كثيرا من المفاهيم الشائعة في النقد من قبله ؟ يمكننا تحديد الإجابة على هذا السؤال في أربعة موضوعات أساسية .

أولا : توحيده بين اللغة والشعر ، أو التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة عنده .

ثانيا : قضاؤه على ثنائية اللفظ والمعنى .

ثالثا : قضاؤه على الفصل بين التعبير المعارى والتعبير المازخرف ، أو بين

التعبير والجمال .

رابعاً: منهجه اللغوي التطبيقي في دراسة الآداب ونقده .

أولاً : نظراته إلى اللغة

إن فكرة النظم عند عبد القاهر مستندة أساساً على التفريق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة ، وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال ، أو بعبارة أخرى التفريق بين الألفاظ التي تكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشيء ، والألفاظ التي تعبر عن حقيقة الشيء . فالألفاظ المفردة عنده هي مجرد علامات اصطلاحية للإشارة إلى شيء ما ، وليس للدلالة عن حقيقة هذا الشيء ، ومادام اللفظ المفرد مجرد إشارة فإن اللفظة المفردة لا يمكن أن تدل على معنى محدد وإنما تدل على معنى مجرد ، ومادامت تدل على معنى مجرد ، فهي تحتل مشات المعاني ، ومن ثم فلا معنى لها . ولكن متى تؤدي اللفظة معنى محددًا ؟ تؤدي اللفظة معنى محددًا إذا استخدمت في سياق . فالسياق وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحددة ، وهو وحده كذلك القادر على أن يمنعها القدرة على الحركة والعمل . فإن الذي يحدد قيمة الكلمة المفردة ، والذي يحكم عليها بالصالح أو الفساد ، بالجرودة أو الرداءة هو السياق الذي وردت فيه لأنه المجال الوحيد الذي يمكن للفظ أن تتحرك فيه وتعمل ، وطبيعي أن الكلمة لا تكتسب القيمة إلا وهي تتحرك وتعمل وتؤدي وظيفة ما . فإن الوظيفة التي تؤديها والعمل الذي تعله هو الذي يحكم لها أو عليها .

يقول عبد القاهر :

واعلم أن ما هنا أصلاً نرى الناس فيه في صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر ، وهو أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوافد ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم . والدليل على ذلك أننا إن زعمنا أن

الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليُعرف بها معانيها في أنفسها لآدى ذلك إلى ما لا يشك طاق في استحالته ، وهو أن يكونوا قد وضعوا الأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرف بها حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : فـعل ويفعل : لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله . ولو لم يقولوا قد قالوا : افعل : لما كنا نعرف الأمر من أصله ولا نجد في نفوسنا . وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجمل معانيها فلا نعقل نفيا ولا نبيها ولا استفهاما ولا استثناء . وكيف والمرادعة لا تكون ولا تصور إلا على معلوم ، فحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المرادعة كالإشارة فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك : لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها . كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذي يشك أنا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان لذلك مساغ في العقل لكان ينبغي إذ قيل يزيد : أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو أو ذكر لك بصفة (١) . من هذا النص السابق يمكننا أن نستخلص بعض الحقائق الهامة . :

أولا : أننا نعرف الأشياء قبل أن نضع لها ألفاظا تدل عليها ، فنحن نعرف الرجل والفرس والدار قبل أن نضع لها تلك الأسماء . ومن ثم فنحن عندما ننطق كلمة رجل أو فرس أو دار لا نقصد من ذلك أن نعرف السامع بشيء لم يكن يعرفه من قبل . وإنما نتعامل هذه الألفاظ للتشير بها إلى أشياء معروفة لدينا من قبل .

(١) دلائل الإيجاز ٤١٥ ، ٤١٦ .

ثانيا : أن اللفظ المفرد مجرد وسيلة من وسائل الإشارة لا أكثر ولا أقل ، فنحن حين نقول كلمة رجل إنما نشير بها إلى جنس معين من الناس والسكلمة هنا مجرد صوت يتكون من الحروف ر ج ل وهى أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ماهو الرجل .

ثالثا : أن اللفظ المفرد لا يكتسب معنى محددًا ، ولا يفيد فائدة خاصة إلا إذا أدى وظيفة فى سياق ما . فالألفاظ تستمد دلالاتها من علاقاتها بالكلمات السابقة لها أو اللاحقة بها ، وبما يمكن أن تكتسبه فى مكانها التى وضعت فيه من إشعاعات وإضافات جديدة . ومن ثم كانت السكلمة المفردة مجرد إشارة إلى الصورة الباردة للشيء . أما السكلمة المستخدمة فى سياق فهى شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيها من معنى عقلى مجرد .

وهذه النقطة الأخيرة هى التى تهمنا أكثر من غيرها لأنها هى التى سوف تحدد الجديد الذى أضافه عبد القاهر إلى مفهوم اللفظ ودلالاته . فبعد كان السابقون لعبد القاهر عندما يتحدثون عن اللفظ يشبهونه بالثوب أو الكساء الذى يغلف أفكارها . وكان السائد أن اللفظ غلاف الأفكار التى يحتوىها . والغلاف منفصل بطبيعته وأصله عن المحتوى ، بل يكاد أن يكون جنسا مغايرا . وكانت الكلمات وفقا لهذا المنطق موضوعا لإراء أفكار . فهل أراد عبد القاهر ما أرادوه هؤلاء عندما تحدث عن اللفظة المستخدمة التى يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فرائد . هل قصد بالفوائد المعانى العقلية البحتة ؟ وهل فصل عبد القاهر فى السكلمة المفردة بين معناها العقلى وبين مكونات الكلمة الصورية ومحصولها من العواطف والصور والمشاعر ؟ أو بمعنى آخر هل تفسر السكلمة المستخدمة بالعقل وحده أم تفسر كذلك بالقلب والخيال .

تلك هي الاسئلة التي يجب أن نسأل أنفسنا عنها . ونحن بصدد الحديث عن اللفظ - ودلالاته عند عبد القاهر ، لأن الإجابة عن هذه الاسئلة هي التي سوف تحدد مفهوم عبد القاهر للغة ونظريته إليها : هل كانت مجرد نظرية عقلية بحتة أم إن نظريته للغة كانت نظرية أكثر رحابة وغنى ، فلم تقتصر على اللغة المملوطة ، ولا على مجرد الدلالة على معان عقلية منطقية ، ولا على الاعتماد على قواعد النحو ومجرداته .

والذي يؤكد أن اللغة عند عبد القاهر أواق اتصالا بالغير منها بالمنطق ، وأن النحو عنده أكثر ارتباطا بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجامدة التي لا تسمح بأي دور دلالي ثانوي . يؤكد لنا ذلك عناية عبد القاهر بالشعر واهتمامه به ودفاعه عنه في الفصل الذي عقده في أول كتابه « دلائل الإعجاز » ، واعتقاده أنه الوسيلة إلى بيان أسباب البلاغة والفصاحة ، وأنه الطريق إلى بيان إعجاز القرآن يقول :

« وإذا كنا نعلم أن الجملة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهرت ، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر . ومنتجها إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر ، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تماروا في الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيهما فصب الرهان ثم بحث عن العامل التي بها كان التباين في الفضل ، وزاد بعض الشعر على بعض كان الصاد عن ذلك صادًا عن أن تعرف سجة الله تعالى (١) » .

ثم انظر لايه بعد ذلك وهو يهاجم المفهوم الخاطيء لعلم النحو، وحين يرجع فساد اللغة المنطقي إلى هذا المفهوم عند معاصريه وسابقيه . يقول وهو يتحدث عن علم البيان :

« لالك ان ترى على ذلك نوعا من العلم قد لقي من الضيم ماقيه . ومنى من الحيف بما منى به . ودخل على الناس من الغلط في معناه ما دخل عايهم فيه فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة . وظنون ردية ، وركبهم فيه جهل عظيم ، وخطأ فاحش . ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للاشادة بالرأس والعين . وما تجده للخط والعقد (١) . يقول : إنما هو خبر واستخبار وأمر ونهى . ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ؛ وجعل دليلا عليه . فشكل من عرف أوضاع لغة من اللغات عربية كانت أو فارسية . وعرف المغزى من كل لفظة ثم ساعده اللسان على التعلق بها وعلى تأدية أجزائها وحروفها . فهو بين في تلك اللغة ، كامل الاداة ، بالغ عن البيان المبالغ الذم لا مزيد عليه . منته إلى الغاية التي لا مذهب بعدها ... وجملة الأمر أنه لا يرى للنقص يدخل على صاحبه في ذلك إلا من جهة نقصه في علم اللغة . لا يعلم أن هاهنا دقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر . ولطائف مستقاهها العقل . وخصائص معان ينفرد بها قوم هدوا إليها ، ودلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها . وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام . ووجب أن يفضل بعضها بعضا . وأن يبعد الضأو في ذلك وتمتد الغاية ، ويعلو المراتقى ، ويبرز المطلوب . وحتى ينتهى الأمر إلى الإعجاب . إذ وإلى أن يخرج من طوق البشر (٢) .

(١) بربد بالعقد التفاهم بقصد الأسابغ

(٢) دلائل الإعجاز ص ٦٥

وهكذا يفرق عبد القاهر بين معرفتنا اقواعد اللغة واصولها، وبين قدرتنا
على بيان ما فيها من أسرار وإطائف ، لانسلم نفسها لكل من أحاط بقواعد اللغة
ونحوها وصرفها ، وإنما تسلم نفسها لمن يراها رؤية لا تتقف عند حدود المتعلق
والنحو ، وإنما تتعمق ما في اللغة من قوى أخرى خيالية وشعورية . فليست اللغة
بمجرد علامات اصطلاحية للفكر ، وإنما هي رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل
ما فيها من خيال وإحساس وفن . وإلا لو وقفت اللغة عند حدود نقل الفكر
وحده لما كان هناك داع لأن تعرض المزية في الكلام ، وأن يتدرج في سلم القيم
فيفضل بعضها بعضا ، ويبعد الشار في ذلك حتى يبرز المطلب وينتهي الأمر إلى
الإعجاز الذي هو فوق طاقة البشر .

وإذا عدنا إلى تصور عبد القاهر للنحو مرة أخرى وجدنا أن فهمه للنحو
قد رد لغة اعتبارها وأحلها محل اللاتق بها . فالنحو عنده ليس هذا العلم الذي
يبحث في ضبط أواخر الكلمات ، ولا هو جملة القواعد الجافة ، ولا هو هذا
الشيء الذي لا مكان له في البلاغة ولا في الفن . وإنما النحو عنده العلم الذي يكشف
لنا عن المعاني ، وما المعاني هنا إلا الألوان النفيسة المتباينة التي ندركها من
علاقات الكلام بعضها ببعض ، ومن استخدام الشاعر لغة استخداما يجعل
من ارتباط بعضها ببعض تسجيلا حيا متشعبا من الصور والمشاعر . يقول
عبد القاهر :

« وأما زهدهم في النحو ، واحتقارهم له وإسقاطهم أمره ، وتهاونهم به
فصنيعهم في ذلك أشنع من صنيعهم في الذي تقدم ، وأشبهه بأن يكون صدا
عن كتاب الله ، وعن معرفة معانيه . ذلك لأنهم لا يجسدون بدأ من أن يعرفوا
بالحاجة إليه فيه ، فإذا كان قد علم أن الالفيساط مغلفة على معانيها حتى يكون

الإعراب هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه . ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، وإلا من غلط فى الحقائق نفسه ، وإذا كان الأمر كذلك فليس شرمى ماعذر من تهاون به ؛ وزهد فيه ولم ير أن يستسقيه من مصبه ويأخذه من مدنه ، (١) .

ويقول فى موضع آخر :

« فلسفه بواجده شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً ، وخطؤه إن كان خطأً إلى النظم ، ويدخل تحته هذا الإسم . إلا وهو معنى من معانى النحو قصد أصيب به موضعه . واستعمل فى غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاماً قصد وصف بصحة نظم أو فساد . أو وصف بجزية وفضل فيه . إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وذلك المزية وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه . ووجدته يدخل فى أصل من أصوله . ويصل بباب من أبوابه (٢) . » ولا أظن أن أحداً من يقرأ هذه النصوص التى كشف فيها عبد القاهر عن مفهوم النحو عنده يشك فى أننا أمام اتجاه جديد فى فهم النحو . فقد كان قد غلب على أفهام الناس قبل عبد القاهر أن مهمة النحو مقصورة على صحة التركيب وسلامتها من الخطأ . ومن ثم كان النحو أقرب إلى المنطق منه إلى اللغة بمنهاها الرحيب . ولقد كان السيرافى يسوى بين النحو والمنطق

(١) المرجع السابق ص ٢٢٣

(٢) المرجع السابق ص ٦٥

فيقول : النحو منطلق وليكنه مسلوخ من العربية . والمنطق نحو وليكنه مفهوم باللغة^(١) .

أما عبد القاهر الجرجاني في ثورته على الزاهدين في النحو قد أبان عن حقيقة غاية في الإهمية قد غابت عن كثيرين عن درسوا القسمر وتعرضوا لفهم العربية وبيان ما فيها من قوى فاعلة إذا التفت أجزاء الكلام بعضها ببعض . فإن في أحماق اللغة حركة من الخلق مستمرة لا تنتهي هند غاية ولا تحد بنهاية . وأن الأمر في ارتباط الكلام بعضها ببعض ليس أمر تقدير الإعراب أو بيان صحة الكلام وسلامته من الخطأ فحسب فتلك ناحية شكلية أو ثانوية إذا قيس بها تقدم اللغة إلى قوتها أو سامعها من دلالات وقاعليسات إذا هي خرجت من يد أديب فنان ، عندئذ يصبح التقديم والتأخير ، والفصل والوصل . والحذف والإظهار والشرط والجواز والتعريف والتشكيك . والخبر والابتداء وغير ذلك مما يرد على أفواه النحويين ولا يعرفونها إلا أبواباً ومناويز تنطوي على جملة من القواعد الجامدة الجمافة . عندئذ تصبح كل هذه الأبواب في الكلام المنظوم مليئة ، إلى جانب ما تشير إليه من فكر ، بما لا يقع تحته حصر من المشاعر والصور وألوان النفس . ووسائل الحركة مستمرة ومتغيرة في الكاتب أو الشاعر .

وهنا يمزج عبد القاهر بين النحو وعلم المعاني . وهنا لا يقف عبد القاهر في النحو عند أمر الصحة والخطأ وإنما يجاوز ذلك إلى تحليل الجودة والرداءة في الكلام . ويردها إلى معاني النحو ، وإلى وجود خاصيات دقيقة وفروق في الاستخدام والاستعمال من شأنها أن ترفع من كاتب وتخفض من آخر .

ومن هذا الباب استطاع عبد القاهر أن يلتقى بالحقيقة الصلبة التي لا جدال فيها ، وهي أنه لا مفر في ميدان الأدب من التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة . وأن التقاء الفن واللغة على هذا النحو ، والتوحيد بينهما هو وسيلة الناقد الحصيف إذا أراد أن يكشف أسرار التعبير الأدبي وخفاياه ، طالما كانت مهمة النقد الأساسية هي كشف المعنى الحقيقي للكلام ، وإدراك الأسباب التي من أجلها كان المعنى على هذا النحو ، وبفضل أي العناصر وأي الخصائص بلغ الكلام هذه الدرجة أو تلك من القيمة . فإن نقطة الالتحاق الأساسية في أي عمل نقدي هي . كما يقول الناقد المعاصر ل . أ . ريتشاردز . مشكلة الكشف عن المعنى ، وإن في الإجابة على هذه الأسئلة الظاهرة البساطة : ماهو المعنى ؟ ما الذي نضنه عندما نحاول الكشف عنه ؟ وما كنه هذا الشيء الذي نكشف عنه هي مفاتيحنا الرئيسية لجميع مسائل النقد الأدبي (١) .

ولما كان الأدب أولا وقبل كل شيء فنا لغويا . ولما كانت اللغة هي موسيقاه ، وألوانه ، وهي صوره ومهاجره وأفكاره . وهي العنصر الذي سوى منه كائننا ذا ملامح وسمات . كائننا ذا بنى وحركة وحياة . فكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع تستطيع اللغة في يد الكاتب أو الشاعر أن تحمل بما في أجزائها من ارتباطات وفاعليات خاصة صورة حية للتجربة التي عاشها الشاعر أو الكاتب . لما كان الأدب كذلك فإن وسيلتنا إلى فهمه ونقصه ليست إلا في الرجوع ، وفي الوقوف على معاني الكلام والفتنة إلى مظانها المختلفة .

على أساس من هذا الفهم المثير للغة والنحو وضع عبد القاهر منهجة في بيان إعجاز القرآن يقول :

ولا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غدير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ،
فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق . ومنطلق زيد .
وينطلق زيد . ومنطلق زيد . وزيد المنطلق . والمنطلق زيد . وزيد هو المنطلق
وزيد هو منطلق . وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن
تخرج أخرج . وإن خرجت خرجت . وإن تخرج فأنا خارج . وأنا خسار
إن خرجت . وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في
قولك : جاءني زيد سرعا ، وجاءني يسرع ، وجاءني وهو يسرع أو وهو يسرع ،
وجاءني قد أسرع ، وجاءني وقد أسرع . فيعرف لكل ذلك موضعه ، ويحى
به حيث ينبغى له . وينظر في الحروف التي تترك في معنى ثم ينفرد كل واحد
منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك في خاص معنى . نحو أن يحى
بما في نفي الحال ، وبلا إذا أراد نفي الاستقبال ، وبأن فيما يرجع بين أن يكون
والأ يكون . وبإذا فيما علم أنه كائن . وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع
الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء ، وموضع الفاء
من موضع ثم ، وموضع دأ ، من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل .
ويتصرف في التعريف والتكثير والتقديم والتأخير في الكلام كله ، وفي الحذف
والتكرار والإضمار والإظهار فيضع كلا من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة
وعلى ما ينبغى له (١) .

فالنظر في الفروق والوجوه بين هذه الأبواب المختلفة ليس بحثا في النحو
من حيث هو علم الإعراب ، أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغى على الدارس
حفظها والإلمام بها ، وإنما هو البحث في معاني العبارات ، وفي إدراك الفروق

الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوى وآخر ، ففي الخبر وجسوه كثيرة فلنكل مبتدأ وخبر حكمه الذي ينفرد به ، ولنكل جملة وضعها الخاص بها ، ولا يكفى في فهمها وسر أغوارها أن تقول فيها هذا مبتدأ وذاك خبر . وإنما العبارة بالدقائق الصغيرة التي أخفاها الكاتب فلونت الجملة بألوان خاصة ، وما الألوان الخاصة إلا في كيفية صياغة الجملة وتشكيله لها . ومن ثم كان لا يمكن أن تتماوى المعانى في مثل قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد للمنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق . فإن كل تغيير ولو طفيف في أى جملة من هذه الجمل قد أضاف للمعنى جديدا .

وإذن فالمسألة ليست مسألة معرفة بقواعد النحو والصرف ، وإنما الأمر أمر معرفة بمعانى العبارات ووضعها مواضعها ، وفائدة هذه العبارة إذا جاءت على هذا السياق أو ذاك ، ومدى ما استطاعت أن تحققه من الدلالات . ويؤيد عبد القاهر هذه المسألة وضوحا بقوله :

وقالوا : لو كان النظم يكون في معانى النجول كان البدوى الذي لم يسمع بالنحو قط ، ولم يعرف المبتدأ والخبر وشيئا مما يذكرونه لا يتأتى له نظم كلام ، وإنما نراه يأتى في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو : قيل هذه شبهة من جنس ما عرض للذين عابوا المتكلمين فقالوا : إنا نعلم أن الصحابة رضوا الله عنهم والعلماء في الصدر الأول لم يكونوا يعرفون الجواهر والعرش ، وصفة النفس ، وصفة المعنى وسائر العبارات التي وضعتوها ، فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم ، والعلم بوحداية الله إلا بمعرفة هذه الأشياء التي ابتدأتها فنبهى لكم أن تدعوا أنكم قد علمتم في ذلك ما لم يعلموه ، وأن منزلتكم

فى العلم أعلى من منازلهم : وجوابنا هو مثل جواب المتكلمين وهو أن الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات : فإذا عرف البدوى الفرق بين أن يقول : جاءنى زيد واسكبا : وبين قوله جاءنى زيد الراكب : لم يضره ألا يعرف أنه إذا قال : (راكبا) كانت عبارة النحويين فيه أن يقولوا فى «راكب» إنه حال ، وإذا قال : «الراكب» إنه صفة جارية على زيد . وإذا عرف فى قوله : زيد منطلق : أن زيدا غير عنه ومنطلق خبر لم يضره ألا يعلم أن يسمى زيدا مبتدأ .. الخ» (١)

وهكذا كان الموقف بالقياس إلى فهم النحو عند عبد القاهر . فالتقاهة النحوية ليست هدفنا، وإنما دلالتها على المعنى هى الهدف واللغة تعرفها بإحساسك وذوقك قبل أن تعرفها بما حفظت من قواعد ، واللغة لا تعطى أمرا لها إلا لمن يسير أغوارها بإحساسه ، ومن يحسن مصاحبتها ، وهذا امرتها ، ومن يطيل النظر والتأمل فيها بما وهبه الله من قدرة على التمييز بين الأساليب وتقديرها والإحساس بها . وهذا هو ما انتهى إليه امر اللغة عند عبد القاهر : خبرة عميقة بفلسفتها وروحها ، وأساليبها المختلفة ، والفرق التى تكون بين استخدام اللغة وآخر وإحساس بالطائف والدقائق والأسرار نابع عن الذوق الذى ينتزع أحكامه من علاقات اللغة وإضافاتها وما تمنحه إيانا من فكر وشعر وتصوير .

وسوف تتأكد لدينا قيمة هذا الاتجاه الجديد للنظر إلى اللغة والتوحيد بين عناصرها عندما تنتهى من بحثنا لنظريته فى النظام ، وعلى الأخص فى دراسته للعلاقة بين اللفظ والمعنى وفى تطبيقه لنظريته وتحليله للنصوص .

ثانيها : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى :

بعد أن فرغ عبد القاهر من التفريق بين اللفظ المفرد واللفظ المستخدم، وبعد أن أوضح الفرق بين اللفظ وهو مجرد إشارة باردة أو مجرد أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما ، وبينه وهو خلية حية متفاعلة وطاملة ومشحونة بعناصر الفكر والشعور ، وبعد أن أفهمنا أن الكلمة هي مفردة ، هي مجرد صوت غير محدد المعالم ، وأنها هي ملتصقة في تسيج عضوي . إنتماسي شحنة من المعاهر ونواة أساسية ومحور يتحرك ويحرك ما حوله ، يؤثر ويتأثر ، يندفع بشئيه ويدفع غيره .

بعد أن انتهى عبد القاهر من هذه الحقيقة الهامة وهي أن اللغة في شكل سياق مجموعة من الدلالات والفاعليات والارتباطات التي لا تنتهي عند حصره ، أخذ في إنكار هذه الثنائية التي شاعت في النقد العربي بين اللفظ والمعنى . لما دامت اللغة في الشعر وحدة لا تتجزأ ، فن العبث ومن سوء التقدير والفهم أن نعتبر كلا من اللفظ والمعنى عالماً مستقلاً بذاته . وأن نرجع المزية والفضيلة لأحدهما دون الآخر ، أو حتى أن نعتبر أحدهما سابقاً في الوجود على الآخر .

ولقد بذل عبد القاهر لمثبيته هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى جهوداً كبيراً استخدم فيه كثيراً من أساليب المحاجة والجدل ، وأبان فيه كثيراً عما غمض على النقاد من معاني الخلق الأدبي والنقد الأدبي .

وكلنا يعلم كما أوضحنا من قبل أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ باللفاظ . حتى ولو كانت فكرة غير مسموعة . فنحن حينما نفكر حتى ونحن نيام إنما نفكر بالالفاظ . وكذلك عندما تخرج الالفاظ من أفواهنا لا يمكن أن تكون مجرد أصوات لا معنى لها . وإلا كنا مجانين . وكذلك

الحال في الأدب . فليس ثمة فكر سابق على التعبير الأدبي، فلي ما انجست الشعرية والإحساس في ذات الأديب خرجت في صورة لفظية، أما قبل إخضاع الإحساس للفظ فلا شيء هناك.

ويبدو أن هذه الفكرة البالغة البساطة كانت بحاجة إلى أن يجهدها عبد القاهر هذا المحدث الكبير من الأدلة والمناقشات النظرية والتطبيقية حتى تستقر في أذهان الناس . ولعبد القاهر الحق فيما بذل من جهد فعلى أساس من هذه البديهة يتوقف الفهم الصحيح لعملية الخلق الأدبي والنقد الأدبي على العكس .

يقول عبد القاهر:

« أتصور أن تكون معتبرا مفكرا في حال للفظ مع اللفظ حتى تضعه بجانبه أو قبله ، وأن تقول هذه اللفظة إنما صلحت ما هنا لكونها على صفة كذا؟ أم لا يعقل إلا أن تقول: صلحت ما هنا لأن معناها كذا، ولدلائها على كذا، ولأن معنى الكلام والغرض فيه يوجب كذا ، ولأن معنى ما قبلها يقتضى معناها؟ فإن تصورات الأول فكل ما شئت ، وأعلم أن كل ما ذكرناه باطل . وإن لم تتصور إلا الثاني فلا تخدع نفسك بالأضاليل ، ودع النظر إلى ظواهر الأمور ، وأعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الالفاظ وتوالياها على النظام الخاص ليس هو الذى طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الالفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا عمالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق ، فأما أن تتصور في الالفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذى يتواصله البلغاء فكرا في نظم الالفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالالفاظ على نسقها ، فباطل من

الظن ، وهم يتخيل إلى من لا يوفى النظر حقته ، وكيف تكون مفكرا فى نظم
الألفاظ وأنت لا تفعل لها أوصافا وأحوالا إذا عرفت ما عرفت أن حقها أن تنظم
على وجه كذا؟ (١) .

وقد فطن عبد القاهر فى النص السابق إلى جملة حقائق هامة :

أولها: أن اللفظ فى خدمة الموقف الذى يثاره فنحن حين نكتب لا نجمع
الألفاظ ونضعها الواحدة بجوار الأخرى وإنما نعبر عن معان ، ومن ثم كانت
الألفاظ وسيلة رمزية لإثارة المواقف وليست هدفا فى ذاتها . ونجاح الألفاظ
ليس فى شكلها الخارجى ، وإنما جمالها ونجاحها فى قدرتها على توليد المواقف
المطلوبة أو فى الإفصاح عن المعنى المراد أدائه .

وثانيها: أننا ، ونحن نوافق شعرا أو نثرا ، لا نفكر فى أحد العنصرين
تفكيراً مستقلاً أو سابقاً على الآخر ، وإنما تتم عملية الخلق من العنصرين معا ،
وبطريقة تكاد أن تكون تلقائية ، فالألفاظ تترتب حسب حاجة الموقف إليها ،
والإحساس هو الذى يلد الألفاظ المناسبة للتعبير عنه . وليس معنى هذا أن
تتعدى عملية الاختيار ؛ على التقييد إن الفن اختيار ولكن عملية الاختيار هذه
لا تتم إلا من مفارف اللاوعى أو عندما يلتقى الوعى باللاوعى ، فالجسائب
الإرادى متحقق ، ولكنه عند الفنان الكبير لا يكون إرادة خالصة وإنما يمتزج
الإلهام بالإرادة ، والفكر بالشعور ، والعاطفة بالخيال . وفى الفن صنعة وجهد
وقيود ، ولكن الفنان الحقيقى هو الذى يستطيع أن يبدو حراً مطلق الحرية على رغم
هذه الصنعة وهذا الجهد وتلك القيود . وإذا غلبت حرية الأديب على صنعة

وجهدته كان كل ذلك علامة على تمكنه من فنه وعلى أصالته وصدق تجربته . أما الفن الذى تغلب عليه الصنعة الشكلية فهو فن مملو ب القدرة على الحرية وعلى الحركة المنطلقة التى لا تقيد بها العوائق . عندئذ يلجأ الفن إلى الشكل الخارجى ، وإلى الصنعة والزخرف ، وإلى الالفاظ ، وهذا الاتجاه الى الشكل والإسراف فى الاهتمام به هو الذى يحاربه عبد القاهر ويهاجمه بكل ما أوتي من قوة . من أجل ذلك حرص على أن يكون النظم نظم معان وليس نظم ألفاظ . واللفظة عنده لا تصلح لأنها على صنعة كذا ، وإنما تصاح لدالاتها على كذا .

ونالها : أن الفضيلة والمزية فى كلام البلغاء أو نظر البلغاء لا تنصرف الى اللفظ من حيث هو لفظ مفرد أو إلى صفات الالفاظ السلبية أو الشكلية ، ولكن من حيث قدرتها على إثارة الموقف المطلوب التعبير عنه ، وهنا تعود إلى كلمة كولردج المشهورة الذى عرف بها الشعر بقوله : إنه أفضل الالفاظ فى أفضل الاوضاع ، (١) وهكذا ينتهى عبد القاهر إلى أنه لا انفصال بين عنصرى اللفظ والمعنى فى عملية الخلق الأدبى فهما يولدان معاً فى نفس اللحظة ، وكذلك لا انفصال بينهما فى عملية النقد الأدبى ، أو عند التمييز والحكم فلا تنسب الفضيلة لأحدهما دون الآخر ، وهنا تعود إلى جملة كروشه المشهورة التى سبقنا الإشارة إليها وهى : أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على أفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية . (٢) ويزيد عبد القاهر هذه الحقيقة توضيحاً عندما يقول :

(١) كولردج ص ٩٦ .

(٢) الجمل فى فلسفة الفن ص ٥٥ .

وهل يقع في وهم وإن جهد أن تنفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، وبما يكند اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤاستها لآخواتها ؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافة : قلقة ونائية ومستكرمة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معانها ، وبالقلق والنبسو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفظاً للثانية في مؤداها ؟ وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى : وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء اقلعي وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودي . وقيل بعدا للقوم الظالمين « فتجلى لك منها الإجماع . وبهرك الذي ترى وتسمع . أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأم يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن أم يمرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا إلى أن تستقرها إلى آخرها . وأن الفضل نتائج ما بينها . وحصل من مجموعها (١) .

وشبيه ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالات الالفاظ وارتباط بعضها ببعض بما انتهى إليه كثير من النقاد المحسنين . فلو أننا قرأنا الفصلين الأولين من كتاب « فلسفة البلاغة » للناقد الإنجليزي المعاصر أ .

ريتشاردز: لوجدنا أن كل ما يحاول ريتشاردز في هذين الفصلين لا يخرج عما قاله عبد القاهر في القرن الخامس الهجري فيما يتعلق بقضية النظم، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض: يقول ريتشاردز:

« إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها . ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها . وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه . وحجم أى شئ وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنتها بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التي ترى معها . كذلك الحال في الألفاظ ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يحاورها من ألفاظ (١) »

ويذهب أيضا فيما سماه بقضية «ممارسة اللغة» Doctrine of Usage إلى أن الفضيلة والمزية في أى كلام إنما ترجع إلى مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضوعها الصحيح يقول :

إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتوافق بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام . وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال . . مثل : الانسجام ، والإيقاع ، والفضيلة ، والنسج والسلاسة، والطلاوة، والتأثير وغسير ذلك من صفات المسودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو فشلها في تحقيقها إلا

لندرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها فن الواضح أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا بالالفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة . ففي استطاعة اللفظ الواحد أن يعطينا جملة من المعاني المختلفة إذ استخدم في أكثر من سياق . فإن لكل سياق وضعه الخاص به ، ومن ثم تختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه . ويستطرد ريتشاردز قائلاً : إن كل ما أحاول الوصول إليه مسألة غاية في الوضوح والبساطة ، ولكنها مع ذلك أساس غمائية في الأهمية وهو : أن أية كلمة لا يمكن الحكم عليها بالجمودة أو الرداءة أو بآى حكم آخر وهى معزولة أو منفردة . وهذه الحقيقة تبدو من الوضوح والبساطة لدرجة أشعر بالهجل من تقريبها . ومع ذلك فهى المبدأ الذى قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئاً مقررًا ومعترفًا به . وأعنى به مبدأ ممارسة اللغة . ذلك المبدأ الذى يقول بأن لكل كلمة استخداماً حسناً أو صالحاً . وكل فضيلة فى الأدب إنما ترجع إلى حسن الاستفادة من هذا المبدأ . (١)

ولقد أكد ريتشاردز نفس الحقيقة فى محاضرة له عن دخال الكلمات ، نشرت ضمن مجموعة أخرى من المقالات فى كتاب تحت عنوان : دلغة الشعر ، يقول : إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات ، ولكنه يعمل من خلال خفاق الأشكال وصياغتها وسبكها ، ولكننا إذ تساءلنا عن هذا الذى يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالباً معيناً أجبتنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئاً عن هذا الذى لا شكل له ولا قالب . إن أمام الشاعر دائماً أنماطاً علية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها ، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة . إن عمل الشاعر هو فى الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال

صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة» (١)

وما أظن أن هذا الذى يقوله ريتشاردز إلا صورة مكررة لما حرص عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى (العاشر الميلادى) على تقريره وتوكيده، بل لا نكاد نعدو الحقيقة إذ قلنا إن الالتقاء بين كلمات الناقدين يكاد أن يكون تاما. ليس ما قرأناه عند ريتشاردز هو بنصه ما قرره عبد القاهر بقوله:

وليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد
والفرض الذى تؤم ، وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها
الصور والنقوش.

فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى
ثوبه الذى فسخ إلى ضرب من التخيير والتدبر فى أنفاس الأصباغ وثى واقعتها
ومقاديرها وكيفية مزجها ، وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء
نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب . كذلك حال الشاعر والشاعر فى
قوخيها معانى النحو ، ووجوهه التى علت أنها حصول اللطم. (٢)

ولم يقف عبد القاهر ، وهو بصدد مناقشة قيمة اللفظ ، عند حدود الجدول
النظري ، بل اتعدى المناقشة النظرية إلى المجال التطبيقى العملى ، وذلك

The language of Poetry p. 70 - 71 (١)

(١) دلائل الإعجاز ص ٦٩ - ٧٠

لكي يضع أمامك الشاهد من الشعر والنثر أو من القرآن الكريم ، ولكي يكشف لك من خلال تحليله والنظر إليه عن الحقيقة التي يحاول إقناعك بها . وفي مجال تقريره لقيمة اللفظ في شكل سياق يقول:

«إن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعاق له بصريح اللفظ . وعما يشهد لذلك أنك ترى للكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخذع في بيت الحماسة:

تلفت نحو الحق وجهدتني وجعت من الإصغاء إيتا وأخذها
وبيت البحتري:

ولأنى وإن بلغتني شرف الغنى واعتقت من رق المطامع أخدعى
فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تنأها في بيت أبي تمام:

يادمر قوم من أخدعك فقد أضحجت هذا الأنام من خرقك (١)
فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ، والإيناس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظة «الشيء» فأنتك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهة في موضع . وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

ومن مالى عيذه من شيء غيره إذا راح نحو الجرة البيض كالدمى

(١) الخرق باضمم العنف وكذلك الحق والجهد.

وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يعمل التفاضل

فإنك تعرف حسناتها ومكانها في القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبى :

لو الفلك الدوار أبغضت سميه لم يوقه شيء عن الدوران

فإنك تراها نقل وتضؤل بحسب نيلها وحسنها فيما تقدم ، (١)

وهذا النص الذى أوردناه يهمننا من جانبين : الأول تقريره للحقيقة نقدية سبقت الإشارة إليها والكلام فيها ، وهى أن لكل لغة معانيها الثانوية ، فليس هناك معنى واحد ثابت للكلمة ، وليس مانعده فى المعجم من معنى الكلمة هو كل شيء . إنه مجرد نواة أصيلة يتفرع منها عديد من المعاني الثانوية ، وتظل الكلمة تحتل كل هذا العديد من المعاني حتى يضعها الكاتب أو الشاعر فى سياق ما . وعندئذ تتحدد ألوان الكلمة وظلالها وإشعاعاتها لأن السياق هو الذى يمنحها معنى محدداً ، وقيمة فنية خاصة ، ودليلنا على ذلك كلمة الأخضر التى أورد لها عبد القاهر أمثلة ثلاثة فكان لها فى كل مثال من هذه الأمثلة طبيعة تختلف عن طبيعتها فى الأمثلة الأخرى . ولو كانت للكلمة الواحدة معنى واحد ثابت مهما اختلف السياق لما كان هناك وجه للمقارنة بين الكلمة الواحدة فى الأمثلة الثلاثة التى استشهد بها عبد القاهر ، ولتساوى الشعراء الثلاثة فى قدرتهم على استغلال الكلمة والانتفاع بها ، ولكن الحقيقة غير ذلك .

أما الجانب الثانى الذى يهمننا من النص السابق فهو قدرة عبد القاهر الذوقية على الاستجابة لما توحى به الالفاظ من إحساس ، وما يضيفه عليها

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٨-٢٩

السياق من معان . فإذا رجعت إلى الكلمات التي استخدمها في تعليقه على الآيات السابقة تحس بأنه يزن الكلمة بمدى ما تحمله من المشاعر ، وما تحققه من تأثير في النفس ، فيصفها بأنها تروك وتؤسك في موضع ، وتثقل عليك وتوحشك في موضع آخر . وهذا دليل آخر ، سوف تدعمه أدلة أخرى عندما نتناول منهج التحليل التطبيقي بالنظر ، على أن نظرة عبد القاهر الألفاظ ليست هذه النظرة المهادنة الشكلية التي تقف عند حدود المعنى العقل للكلمة ، أو ما تنطوي عليه من فكر . وإنما الألفاظ هذه كما سبق أن أشرنا تحصل إلى جانب معانيها العقلية محصولا من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية التي تجمعت حول تلك المعاني العقلية .

فهو في تناوله لدلالات الألفاظ لم يذهب إلى ما ذهب إليه السابقون وعلى الأخص ابن قتيبة الذي وقف في علاقات الألفاظ عند للصفات الشكلية التي تتصل بالحروف وهارجها وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخاوية . وجعل القيمة في المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو ما يتضمنه اليبس الشعري من مثل أو حكمة .

كلا ، لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدوداً في قيمته الصوتية ، كما لم يكن المعنى عنده قاصراً على الفكرة أو المضامين الأخلاقية والفلسفية وغيرها ، وإنما اللفظ عند عبد القاهر بكل إمكاناته الصوتية وغير الصوتية في خدمة المعنى ، والمعنى هذه هو كل ما نتج عن السياق من فكر وإحساس وصورة وصوت .

وأوضح مثال على أن المعنى عند عبد القاهر هو كل هذه العناصر مجتمعة هو دراسته الآيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو مسح
وشدت على حذب المهارى رحالنا ولم ينظر الفسادی الذي هو رائج
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطيح

فقد عرفنا ما قال عنها ابن قتيبة، فكل قيمتها عنده منصبة على سلامة ألفاظها وحسن مقاطعها ومخارجها ! أما ما نتج من علاقات ألفاظها وارتباط كلماتها، وما تضمنته من معاصر وما عبرت عنه من مواقف نفسية فلم يمكن له في نظر ابن قتيبة أية قيمة. أما عبد القاهر الذي يرى في المعنى رأياً آخر أكثر راحة وسعة فقد هاله شرح ابن قتيبة لهذه الآيات، واضطر أن يعيد تحليلها وشرحها، وفي استطاعتك أن تتبين نظرة عبد القاهر (للمعنى) من خلال هذا التحليل لتري أن ما ينبغي النظر إليه في الشعر ليس الفكرة الفلسفية العميقة أو الحكمة وضرب المثل، وإنما هو تلك الحركة المستمرة التي تنهض عن دلالات الأجزاء، وفاعليتها الخاصة داخل السياق. يقول عبد القاهر في تحليله لهذه الآيات:

فانظر إلى الأشعار التي أثمروا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلاسة ونسبوها إلى الدماثة، وقالوا: كأنها الماء جريانا، والمحواء لظفا، والرياض حسنا... ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، واحسن التسامل ودع عنك التهور في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسناتهم وحدهم وثباتهم ومصدقهم، منصرفا إلا إلى استنارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حسن ترتيب فكاهل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الخشوع غير المفيد،

والفضل الذى هو تزايد فى التحديد... وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : ولما قضينا من منى كل حاجة ، فمبغ عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسذنها من طريق أمكنه أن يقصر منه اللفظ وهو طريقة المموم . ثم نبه بقوله : وممسح بالاركان من هو مسح ، على طواف الوداع الذى هو آخر الامر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : « أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا ، فوصل بذكر مسح الاركان ما يليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة والاطراف ، على الصفة التى يخص بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث ، وأما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجهه ألفة الاصحاب وأنسة الاحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجاسن الإياب ، وتسمروائح الاحبة والايوان ، واستماع التهنأتى وللتحايا من الحلان والإخوان ثم إن ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التنبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه ، فصرح أولاً بما أوما إليه فى الاخذ بأطراف الاحاديث من أنهم تنازحوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطأة الظمر ، إذا جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيفة ، وكان سيرها السهل السريع زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال : « بأعناق الماطى ، ولم يقل بالماطى لأن السرعة والبطء يظهران غالباً فى أعناقها ، وبين أمرها من هوادها وصدورها . وسائر أجزائها تستند إليها فى الحركة ، وتقعى فى الثقل والخفة ، ويعبر عن المرح والنشاط إذا كان فى أنفسها بأعناقها خاصة فى العنق والرأس

ويدل عليهما بشائيل مخصوصة في المقادير.

فقل الآن هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة، ولو ذكرت على الأفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر، ونسجه وتأليفه وتوصيفه؟ (١)

من هذا التحليل السابق نستطيع أن ندرك معنى والمعنى عند عبد القاهر فليس المعنى عنده هو المحصول الفكري أو العقلي للآيات، أو هو الحكمة والمثل والفكرة الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام بهضه ببعض، هو الفكر والإحساس والصورة والصوت، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا. وواضح من منهج عبد القاهر في تحليل الآيات أن مرد هذه الخصائص حتى ولو كانت حالات شعورية أو نفسية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفني من الانتفاع بمختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس أو ذاك. ومن ثم وأيناه في إبراز المعنى لا يذهب بعيداً، وإنما يستخلص كل قضايا وأحكامه من العلاقات التي أمامه. فيقف عند كل جملة ليحدد ما تنقسم به من خصائص. وما تفيض به تبعاً لهذه الخصائص من مشاعر وعواطف أو مواقف نفسية. ولا تمنعه النظرة الجزئية عن النظرة الكلية للآيات. فالكل عنده يفسر الجزء. والجزء عنده في خدمة الكل. ففسيره للاستعارة في وسائله بأعناق المثل الأباطح، مرتبط بالموقف العام الذي صدوت عنه

الآبيات ، فما كان للابل أن يكون سيرها السهل السريع لولا ما كان يغمر الوكبان من شعور السعادة والفرح والغبطة بعد أن أدوا الفريضة ورجوا حسن الإياب . وما كان لهم أن يتجاذبوا أطراف الأحاديث في نشوة وانطلاق لولا انتهاؤهم من أداء الفريضة ، وما انتهاؤهم من أداء الفريضة إلا إيذاناً بالعودة إلى الأمل والأوطان والخلان . وهكذا تحس أن كل جزء في السكلام مكمل للجزء الآخر ومفسر له ، وهكذا لم تحمل النظرة الجهرية عن الإدراك الشامل للآبيات . وهكذا لم يفصل عبد القاهر بين الكلى والجزئى ، أو بين الجوهر والعرض أو بين اللفظ والمعنى كما فعل سابقوه . واستطاعت فكرة التوحيد بين عناصر اللغة هذه أن تحقق لمنهج عبد القاهر في دراسته للشعر فائدة كبيرة وأن تخلصه من كثير من الأخطاء التي وقع فيها غيره .

ولكننا على الرغم من اعتزازنا بهذا الأسس الهام الذي وضعه عبد القاهر لنقد الشعر وفهم الأدب والذي انتقت فيه فلسفة الفن بفلسفه اللغة ، ما زال نشعر بأن دراسته لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماماً ، فقد هوت من بين يديه بعض المسائل الهامة ، وعلى الأخص مسألة الصوت والوزن والإيقاع . فقد صرف عبد القاهر كل همه للدفاع عن قضية المعنى وفكرة النظم والصياغة ، وأذله طغيان تيار اللفظية على التفكير النقدي من قبله ؛ فشغله حماسه لإيقاف هذا التيار الجارف عن رؤية بعض ما يتماق بخصوصائص اللفظ الصوتية والموسيقية ، وأثر هذه الخصائص فيما يحققه الشعر من قيمة ومن أثر .

حقيقة إن عبد القاهر لم ينس أن للصوت والنغم والموسيقى جزء لا يتجزأ من المعنى ، فقد أبان عن هذه الحقيقة في الفصول التي حدد بها مفهوم الفصاحة والإبلاغة . يقول : «إننا إن قصرنا صفة الفصاحة على كون اللفظ كذلك (أي

تلازم حروفه) وجعلناه المراد بها لومنا أن نخرج الفصاحة من حين البلاغة ومن أن تكون نظيرة لها . وإذا فعلنا ذلك لم نخل من أحد أمرين : إما أن نجعله العمدة في المفاضلة بين العبارتين ولا نخرج على غيره ، وإما أن نجعله أحد ما يفاضل به ، ووجهها من الوجوه التي تقضى تقديم كلام على كلام ، فإن أخذنا بالاول لومنا أن نقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به . وفي ذلك ما لا يخفى من الضعاف لانه يؤدي إلى ألا يكون المعاني التي ذكروها في حدود البلاغة من وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، وتصحيح الأقسام وحسن الترتيب والنظام ، والإبداع في طريقة التشبيه والتمثيل ، والإجمال ثم التفصيل ، ووضع الفصل والوصل موضعهما ؛ وتوفية المصنف والتأكيد والتقديم والتأخير شروطهما ، مدخل فيما له كان القرآن معجزا حتى يدعى أنه لم يكن معجزا من حيث هو بليغ ، ولا من حيث هو قول فصّل . وكلام شريف النظم بديع التأليف ، وذلك أنه لا تعاقب شيء من هذه المعاني بتلازم الحروف .

وإن أخذنا بالثاني . وهو أن يكون تلازم الحروف وجهها من وجوه الفضيلة . وداخلا في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة لم يكن لهذا الخلاف ضرر علينا لانه ليس بأكثر من أن يعتمد إلى الفصاحة فيخرجها من حين البلاغة والبيان ؛ وأن تكون نظيرة لها . وفي عداد ما هو شبههما من البراعة والجزالة وأشبه ذلك بما ينشأ عن شرف النظم وذن المزايا التي شرفها لك أمرها ، وأهلكتك جذعها . أو يجمعها اسماء مشتركة مع تارة لما تقع له تلك وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ بما يثقل على اللسان . وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصددده (١) .

ولقد جاهد عبد القاهر في أكثر من موضع في كتابه دلائل الإعجاز لكي يؤكد أن الفصاحة جزء لا يتجزأ من البلاغة ، وحتى لو لم تكن كذلك فلا ينبغي للفصاحة أن تختص وحدها بمودة الكلام ، أو بعبارة أخرى لا يجوز أن تنسب الفصيلة في العمل الأدبي لصفات في اللفظ من حيث هو لفظ ، فإن ذلك يتنافى مع المبدأ الذي يسمى الكتاب كله إلى تقريره وإثباته . وهو أن كل صفة من صفات اللفظ ليست شيئا في ذاتها ، وإنما تكون شيئا عندما تعزف إلى المعنى المراد إضافة ذات قيمة . فاللفظ الفصيح ليس هو اللفظ الذي حسن جرسه وتلاوته حروفه ، وإنما اللفظ الفصيح هو الذي استطاع في الموضع الذي جاء فيه أن يكون أقدر من غيره في الدلالة على المراد منه ، وعندئذ تصبح الفصاحة والبلاغة شيئا واحدا ، فإذا نعتنا الكلام بالفصاحة أو نعتناه بالبلاغة ، فإنما نقصد في كلتا الحالين قدرة الألفاظ على الدلالة . وكل هدف عبد القاهر من هذا أن يبنى كون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ مسموع . يقول :

« هذا فن من الاستدلال لطيف على بطلان أن تكون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ : لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع ، أو تكون صفة معقولة تعرف بالقلب ، فبحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغي أن يستوي السامعون للفظ الفصيح في العالم بكونه فصيحاً ، وإذا بطل أن تكون محسوسة ، وجب الحكم بضرورة بأنها صفة معقولة . وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة فلا بد أن تعرف اللفظ صفة يكون طريق معرفتها للعقل دون الحس إلا دلالة على معناه . وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه لا من جهة لفظه . وهذا لا يبق لماتل معه عذري في الشك ، والله المسوفق

لصواب (١) .

وليس هناك من يجادل في أن الكلمة المفردة إنما تكتسب موسيقاها من جاراتها ومن السياق التي ترد فيه ، وأن الكلمة لها شأنها شأن الجملة الموسيقية التي لا تكتسب صفاتها الإيقاعية والنغمية إلا من النفثات المجاورة لها . وهذا ما يؤكده النقد الحديث ويدافع عنه وهي حقيقة لا يتارى فيها أحد . يقول ت . س . اليرت :

« إن الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم لما بين أخواتها . وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحدائق العهد بها أو لدهيخونتها وفوات زمانها . أو لأنها دخيلة مستوردة . ولكنني لا أعتقد أن أي كلمة قد استقرت في لغتها يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال . إن موسيقى أي كلمة في حال تدخلها مع غيرها إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ، وسائر الكلمات الواردة في السياق كله . بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق التي وردت فيه ، ومعانيها الأخرى التي اكتسبتها من استعمالها الأخرى . وبما تثيره من ارتباطات كثيرة أو قليلة (٢) » .

هذا ما يقوله الناقد الحديث بالقياس إلى موسيقى الكلمة . فليس هناك كلمة توصف بأنها حسنة في موسيقاها إلا إذا أصابت مكانها اللائق بها من السياق . كما أنها لا تستمد قدرتها الموسيقية من ذاتها . وإنما من جملة اعتبارات

(١) الرجع السابق ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢) Selected Prose P. 59 - 60

أخرى، بعضها يتصل بالسباق نفسه وما يضيفه على الكلمة من موسيقى، وبعضها متصل بتاريخ الكلمة وارتباطاتها، وما هو مخزون فيها من طاقات أنتجتها التجربة الإنسانية وبثتها في اللفظة فزادت بمعناها خصبا وحياة .

هذه قضية لاختلاف عليها . وقد أشار عبد القاهر إلى شوء من هذا . وهو بصدد تحليله لفكرة النظم والعلاقة بين اللفظ والمعنى . ولكن الذى نؤاخذ عليه عبد القاهر أنه فى بحثه هذا الطويل ، الذى يرتبط ارتباطا وثيقا باللغة ومكوناتها الشعورية واللفظية ، لم يفسح المجال لدراسة الجانب الصوتى فى اللغة ودلالاته على المعنى بشكل إيجابى . فليس من شك فى أن جانبها هاما من التجربة فى الشعر مصدره الصوت والنغم كما عرفت من الفصول السابقة . ولا ينبغي أن نكتفى فى منهج لغوى كهذا بالإشارة إلى هذا الجانب مجرد إشارة . بل إن الموقف كان يتم على عبد القاهر أن يكشف علاقة الأصوات باللغة ووظيفتها فى أداء المعنى . وعلى الأخص أنه منهم لفرط حماسه وغيرته على تأكيد الوحدة بين اللفظ والمعنى ، بإغفاله جانب اللفظ وإنكاره قيمته من حيث هو صوت مسموع . ومع إيماننا بأن اللفظ المفرد مجرد أداة اصطلاحية أو إشارة أو صوت ، وأنه يحتمل مئات المعانى ومن ثم فلا معنى له ، وضع لىء أننا بأن اللفظ المفرد لا يكتسب قيمته الصورية أو الشعورية إلا إذا جاء فى شكل سياق ، إلا أننا لا نذهب إلى إنكار قيمته الصوتية فى الشعر جملة ، كما أننا لا ينبغي أن نكتفى بمجرد الإشارة إلى أن الصوت جزء من المعنى بل ينبغي أن نحدد طبيعة العلاقات الإيجابية بين الأصوات ومعانيها . على نحو ما فعل الأوريون ومنهم كولردج الذى خصص للوزن والموسيقى فصولا من كتاب « سيرة أدبية » أبان فيها عن علاقة الوزن والنغم بسائر أجزاء العمل الفنى ، وكشف عن طبيعة الوزن ومصادره وعوامل تأثيره . وعلى نحو ما فعل لاسل

أبركر ومبى فى كتابه قواعد النقد الأدبى عند حديثه عن التجربة الشعرية وعن تأثير الالفاظ فى الفكر .

يقول :

دواىكى يمكن أن يرمز للتجربة بشكل يقرب من الدجال ، نرى الأدب يلجأ إلى استخدام مختلف القوى ، التى تستطيع بها الالفاظ أن تؤثر فى الافهام . سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم من ناحية اللفظ والصوت ، فإن تأثير الالفاظ فى الفكر ذو نواح أربع :

فن حيث المعنى :

(أ) بناء المعنى كما يقتضيه سياق الالفاظ .

(ب) ثم المقدرة الإيحائية لبعض الالفاظ .

ومن حيث اللفظ :

(ج) بناء اللفظ بناء منسجماً موسيقياً .

(د) ثم ما لبعض المقاطع من محاكاة المرزوع ، (١)

ويقول فى موضع آخر :

د إن الكلمات تشتمل على شيتين : معان وأصوات ، والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة ، ولكن كل منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة . وكل منهما يمكن تقسيمه إلى قسمين : فمن حيث المعنى نرى أولاً أن لكل جملة معناها حسب تركيبها المنطقى على قواعد النحو والصرف ،

(١) قواعد النقد الأدبى ص ٦٢ و ٦٣

وهذا هو هيكل الجملة الذى تنشئ فيه الفكرة المجردة التى يراد وصفها ، ولكن هناك ناحية أخرى لمعانى الالفاظ ، ذلك أن كل كلمة ذات معنى قد يكون لها بمفردها - مستقلة عن نحو الجملة وصرفها - تأثير خاص فى الخيال ، يتوقف على القرائن وعلى الموضوع

كذلك نرى كل كلمة إنما يعبر عنها بواسطة أصوات حروف الكلمة ، ولكن من الممكن أن يكون لهذه الأصوات فوق هذا - دلالتها الخاصة بها ، فأما ما نأولا الأصوات المقطعة الخاصة بكل حرف ساكن أو متحرك فى كل كلمة من الكلمات ، وهذه يمكن - بترتيبها على طرائق خاص ، وبتكرار بعض الأصوات - أن يتألف منها ذلك النظام المسمى بالروى والقافية ، وفى بعض اللغات - ومنها الإنجليزية - قد يأتون بكلمات متفقة فى أوائلها - كذلك قد يراعى فى الالفاظ ناحية أدق وأخفى من هذه ، وهى أن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة ، بحيث يكون فيها تقليد للشيء الموصوف ، أو وحى إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس . وهذه الخاصية للكلمات ، ينظر فيها إلى كل كلمة على حدة وتأثير أصواتها ولكن هناك ناحية أخرى لتأثير الكلمات ، وهى التى ينظر فيها إلى الكلمات متتالية متعاقبة ، وهذا هو ما يعبر عنه بالانسجام أو موسيقى اللفظ (rhythm) ، فهنا لا ينظر إلى الأصوات المقطعية ونوعها ، بل إلى تموجات الأصوات ، وإلى مقدارها فى عدة جمل . وهذا الاختلاف فى المقدار قد يكون راجعا إلى اختلاف فى تسوية الصوت وضعفه ، أو فى طوله وقصره . أو فى ارتفاعه وانخفاضه . ولانتموجات الموسيقى عسكرة عن تعاقب كل هذه الاختلافات الصوتية أو بعضها بطريقة جلية واضحة .

وهذه الموسيقى اللفظية هى بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوت فى فن

الادب ، لان هذا الانسجام هو أكبر عامل فى الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور ، الذى لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره .

مما تقدم يوضح لنا أننا إذا اعتبرنا الكلمات كعنان أولا ، وأصوات ثانيا ، ثم قسمنا كلا من هذين الاعتبارين إلى الكلمات المتصلة جملا ، وإلى الكلمات منفردة ، أمكننا أن نتيقن من هذا كله أن هناك نواحى أربعا لاستخدام الالفاظ ، يستطيع فن الادب أن ينفذ بها وهى :

١ - فى الجملة
 أ - المعنى كما تدل عليه الجملة .
 ب - للموسيقى الى تنتظم الالفاظ .

٢ - فى كل كلمة واحدة
 أ - معنى الكلمة وما ينتج من خيال .
 ب - الصفة الصوتية للمقاطع . (١)

ونحن ، وإن كنا نتفق مع أبر كرومبى بما للجوانب الصوتية من أهمية فى دراسة الادب ، وفى الدلالة على مشاعر الأديب وانفعالاته ، سواء أكانت هذه الأصوات ناشئة من مقاطع الكلمات وحروفها أم عما فيها من نبرات انفعالية ، وموجات عاطفية ، إلا أننا لا نستطيع أن نذهب الى أن المقاطع الكلمة الواحدة من حيث هى لفظ مفرد دلالات موسيقية ، وإنما قد تنشأ هذه الدلالات من تلاقى بعض المقاطع والحروف فى السياق كله ، أو فى العبارة الواحدة ، عندئذ يمكن الأصوات أن تشيع فى النفس إحساسا عاطفيا معينا . فليس هناك مقاطع أو حروف معينة يمكن أن تنصف فى ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح ، وإنما الذى يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف

(١) قواعد النقد الأدبى من ص ٢٩ - ٤٣

وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة . ذلك أن الانفعال في داخل أى عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة ، إنه يتحقق من تداخل الكلمات صوتا وإحساسا .

وما دما بعدد الكلام عن افة الانفعال فلا بد أن يدخل الإيقاع والنغم والصوت كوسائل إيجابية من وسائل توصيل الانفعال ، بل إن الصوت وموجاته وإيقاعاته فى كل عمل فنى ناجح ليست إلا نتيجة مباشرة لتسوع الانفعال الذى يسود للعمل الفنى . وإذا كان ثمة تأثير معين للفظ المفردة ، فهو تأثير نفسى محض ناشئ من حياة الكلمة نفسها وما تحمله من شخصية معينة ، غير أننا مع ذلك يجب أن ننتبه إلى مثل هذا التأثير ونحس نقصد الأدب ، فقد يذهب بنا هذا التأثير النفسى للكلمة المفردة بعيدا ، أو يضلنا فلا ندرك قيمتها الحقيقية التى مردها أولا وأخيرا لما منحته السياق إليها من دلالات . ويؤكد ويتشدد هذه الناحية بقوله :

« ويكتسب الصوت شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما سبقه ، فاضطراب الذهن السابق لحدوث الكلمة يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات التى تلائم ما هو حادث فيها فى ذلك الوقت . فلا توجد مقاطع أو حروف متحركة تصنف بطبيعتها بالحزن أو الفرح . وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأدبية إلى ما تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة إنما كانوا يقومون بعملية مسلية فحسب . إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الصوت فى نفوسنا تبعاً للانفعال الذى يكون موجوداً فعلاً فى ذلك الوقت . بل إنها تختلف أيضاً تبعاً للمدلول . وتوقع حدوث الصوت نتيجة العادة ولرؤيتنا الإحساس ليس إلا مجرد حسن .»

من حالة التوقع العامة (١) .

ومها يكن الأمر فقد كان أمام عبد القاهر ، إلى جانب هذا الأساس المسام الذي وضحه لمعنى (المعنى) لفكرة النظم ، ولوحدة اللغة ، المجال للحديث عن الجانبات الصوتي حديثا أكثر فاعلية ، والكشف عن جوانب للشاعر والإحساسات والمعاني التي يعينها الوزن الشعرى القصيدة ، وتحديد العلاقة بين الأفعال للشاعر وبين طبيعة البحر الذي يختاره قصيدته ، وكان أمامه المجال أيضا للنظر في الأوزون التي تكون بين قصيدة وأخرى تشترك في البحر الواحد حتى يحقق بتحليله الوحدة في اللغة بين بحور الشعر ومعانيه ، وأن البحر الشعرى ليس قالباً خارجياً منفصلاً ، وإنما هو جزء لا يتجزأ من التجربة ، بل هو أساس هام من أسس التوصل ، وأن عاطفة الشاعر هي التي أرادت أن تكون القصيدة من هذا البحر أو ذاك ، كما كان المجال مهيباً أمام عبد القاهر للنظر في موسيقى الكلام الداخلية ، فإن النظرة النقدية السليمة إلى القصائد الشعرية تثبت لنا أن القصائد التي تتفق في بحر واحد تختلف الواحدة منها عن الأخرى في موسيقاها . وهذا دليل على ما للبناء الداخلى من علاقات صوتية تمثل جزءاً هاماً من الإحساس المسام . ودليل أيضاً على أن لكل الأفعال موسيقاه الخاصة به .

ومادام عبد القاهر قد شرع في وضع أساس هام للنظر إلى اللغة وهو إلا نحكم على شيء داخل العمل الفنى حكماً مستقلاً ، وإنما ترتبط عناصر العمل الفنى كلها في ضوء وحدة كلية ، وفي اعتماد الجزء على الكل ، وفي التكامل التام بين عناصر اللغة المختلفة من فكر وإحساس وتصوير وموسيقى ،

فقد كان ينبغي ألا يكتفى بمجرد التنويه بقيمة الصوت في داخل التجربة الفنية ، بل لقد كان المنتظر من باحث متعمق وضع يده على مبدأ التوحيد بين اللفظة وعناصرها ، أن يتناول بالدراسة والتحليل تأثير الصوت ووظيفته ، ومصادره المختلفة ، وعلاقاته الإيجابية بالمعنى داخل التجربة الفنية . ولحسن عبد القاهر كان قد شغل بنظرية المعنى وفكرة النظم عن كل شيء آخر ، وكان يرى أن كل فضيلة مرجعها إلى خصائص معينة في نظم الكلام ، وأن لكل خاصية ولكل علاقة لغوية دلالة ومعنى حتى الصوت نفسه . ولكن كل ذلك لم يكن ليعفيه من تناول الجوانب الصوتية على نحو أدق مما رأيناه في كتابه . وعلى الأخص أن هدفه الذي يسعى إليه هو بيان إعجاز القرآن . وكلنا نعلم ما في العلاقات الصوتية في القرآن الكريم ، وما في آياته المحكمات من تأثير صوتي يفتن القلوب ويأخذ بالآلباب ، وليس من شك في أن مرد الإعجاز في التأثير الصوتي في لغة القرآن لنظم آياته ، واختيار كلماته ، كما يقول عبد القاهر ولكن إلى أي حد شاركت هذه العلاقات الصوتية في التأثير ، وإلى أي حد طورت في أداء المعنى وتوصيل الفكرة ؟ وإلى أي حد يستطيع الأدب أن يستغل الإمكانيات الصوتية للغة حتى يبلغ حد الإعجاز ؟ كل هذه مسائل غاية في الأهمية ، وأمور تتعلق في الصميم من نظرة الناقد إلى اللغة .

وعلى الرغم من إغفال عبد القاهر لهذا الجانب الصوتي في اللغة فليس من شك في أنه بدراسته لفكرة المعنى ، ولدلالات الالفاظ ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ولمفهومه الجديد للغة قد قضى على كثير من المفوض الذي شاب فكرة الخلق الأدبي عند القدماء وما كان من تأثيرها في الحكم على الشعر حسكاً يفصل بين لفظة ومعناه ، ويرجع الفضل لكل منهما مستقلاً . كما استطاعت

فكرته عن المعنى أن تزلزل من إيمان الشعراء والنقاد بالشكل الخارجى للعمـر .
فقد فتن الشعر والنقد بالصنعة الشكلية فى الأدب إلى الحد الذى خرج بالشعر
عن مفهومه الصحيح ، فلم يكن هناك ما يثير الناقد فى الشعر إلا ما يقسم به من
صفات خارجية تتصل بالألفاظ وجرسها وموسيقاها وجزالتها واستقامتها ، وصحتها
وسلامتها . ويسرف الناقد فى هذه الناحية إسرافا يعلى من مقام اللفظ على المعنى ،
ويبالغ فى الاهتمام بقيمة الشكل الخارجى . الأمر الذى يقيد من تذوقنا للشعر ،
ويقص من أجنحة الخيال فيه ، وينقلنا إلى مناهج فى دراسته أبعد ما تكون عن
طبيعته ، وأقرب ما تكون إلى منهج المناطقة الذين ينأثرون بالثقافة الحليئية
ومنطق أوستطاليس .

كما لا ننسى أن مفهومه الرشح لفكرة المعنى ، والنقاء فلسفة اللفظ عنده بفلسفة
الفن قد ساعدت على نشأة المنهج اللغوى فى دراسة الأدب لأول مرة فى تاريخ
تقدما العربى . ذلك المنهج الذى يقوم على أساس أن لكل بيت من الشعر بل
ولكل جملة وضعها الخاص بها ، وصفاتها الناشئة من طبيعة سياقها ونظمها ، وإذا
كان لنا أن نحكم عليها بالجرودة والرداءة فإذ لك إلا لما يكون فيها وهى بوضعها
هذا من خصائص . ومن هنا تكون أحكامنا أكثر دقة والزاماً بالموضوعية
والمنهجية والذوق الأدبى .

ثالثا : التعبير العارى والتعبير المزخرف

لعلنا نذكر ما قاله كروتشه بالقياس إلى بعض التمييزات الخداعة التى
ملأت مساحة فلسفة الفن ، والتى أغرت كثيرين من المفكرين بالدراسات
للبلاغية والنقدية لسهولة إبدائها المظاهرة ؛ والتى حالت بين هؤلاء وبين
الفهم الصحيح لطبيعة الفن . وعلى الأخص فى مجال المـعـى على الأثر الفنى

وتقويمه ، من هذه التميزات ذلك الذى يقسم مفهوم التعبير الفنى إلى لحظةين :
 لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ومعنى به الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال
 التعبير ، ومعنى به زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات الأدبية
 فى نوعين : تعبيرات عارية وأخرى مزخرفة . وجعلوا لكل من هذين النوعين
 درجة معينة فى سلم القيم . وأخضعوا تقديراتهم للعمل الأدبى على أساس
 تمييز للتعبير المزخرف ومنحه رتبة أعلى من التعبير العارى . وظنوا أن الزخرفة
 فى ذاتها شرف ، بل لقد زادوا على هذا فزعموا أن جمال التعبير أو زخرفته
 شيء خاص بالشعر دون النثر . وأن الذى يميز الشعر عن النثر ما يفتقر به
 الشعر من صور بيانية كالتهجيه والاستعارة والمجاز بأنواعه المختلفة ، والتحليلية
 اللفظية من جناس وطباق وتورية وغير ذلك من ألوان البديع المختلفة . وأسرفوا
 فى هذه النظرة حتى كادت التعبيرات المزخرفة أن تستقل بالنظر والبحث والدراسة
 والتقدير وحتى كاد أن يكون لها وحدها الشرف والمنعة .

وليس من شك فى أن هذه النظرة للعمل الأدبى ، فوق ما فيها من قصور
 عن فهم طبيعة العمل الأدبى ووحدته ، سوف تحسول بيننا وبين الحكم الصحيح
 على أعمال الكتاب والشعراء ، فهى ستعجب عن أعيننا الكثير من خصائص العمل
 الفنى الذى أمامنا عندما نركز انتباهنا على الصورة الفنية داخل العمل الأدبى
 دون سواها ، ونجعلها غاية وهدفا مستقلا .

وبديهي أن هذه النظرة هى من آثار العناية بالشكل الخارجى فى الشعر
 والإعلاء من شأنه وإرجاع كل ميزة وفضل فى الكلام له . ونحن نعلم من
 دراستنا لأنصار الشكل الخارجى فى الشعر أن أمثال قدامة بن جعفر وابن
 هلال المسكرى وغيرهما أن ما كان يقصد باللفظ هدم ليس ما فى الكلام

من تلازم في الحروف والسجام في النغم فحسب، بل مافيه أيضا من زخرفة أو صورة ضيقة أو محسنات لفظية .

والذى يذكر لعبد القاهر بالفضل أنه استطاع، وهو بصدد الدفاع عن فكرة النظم، أن يفتنى على الثنائية التى ميزت بين التعبير المزخرف والتعبير العارى، فأعلن أن القيمة فى التشبيه والاستعارة والمجاز والكنائية ليست لها من حيث هى تشبيه أو استعارة أو كناية . بل هى لها من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى، وهى لها من حيث قدرتها على التفاعل مع غيرها وعلى مدى ما اكتسبته الاستعارة من خصائص يمنحها السياق نفسه، يقول عبد القاهر :

« واعلم أن هذا — أعنى الفرق بين أن تكون المزية فى اللفظ، وبين أن تكون فى النظم — باق يكثر فيه الخلط فلا تزال ترى مستحسننا قد أخطأ بالاستحسان موضعه، فينحل اللفظ ما ليس له، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك فى الكلام قد حسن من لفظه ونظمه، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم . مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

ولانى، هل إشفاق عيني من العدى،
لتجتمع منى نظرة، ثم أطرق

فترى أن هذه الطلاوة وهذا الطرف إنما هو لأن جمل النظر يجمع وليس هو لذلك، بل لأن قال فى أول البيعة (ولانى) حتى دخل اللام فى قوله (لتجتمع) ثم قوله « منى »، ثم لأن قال (نظرة) ولم يقبل : لنظر مثلا ثم لمكان « ثم » فى قوله : ثم أطرق ، والعليفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « هل إشفاق عيني من العدى » .

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك فانظر إلى قوله :

سألت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها وإنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بمسا قوضى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجهدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازرت لها . وإن شككت فاعبده إلى الجارين والظرف فأول كلا منها عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه . فنقل : سألت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التى كانت ، وكيف تذهب النفوة التى كنت تجهدها ؟ (١)

وبدراستنا النص السابق نرى أن الجانب الهام فى الاستعارة ليس فى مجرد دقتها أو لطفها وغرابتها ولكن لأن الشاعر استطاع عن طريق توزيعه للكلمات أن يخرج الاستعارة هذا الإخراج الحسن . وأن هدف الشاعر لم يكن الزخرفة والنفش ، وإنما كان هدفه التعبير عن مشاعره الخاصة فى شكل أدب متأسك ملتحم كقطعة النسيج ، وإذا كان فيه زخرف أو جمال فليس هو هذا الزخرف الملتصق التصاقاً صناعياً ، وإنما هو الزخرف الذى تتفاضل عناصره مع عناصر أخرى . والقيمة كل القيمة فى مدى ما استطاع هذا التفاعل أن يثيره من روى وظلال وما يبعثه من إيماءات . ومن ثم فليست الاستعارة غاية فى حد ذاتها فى الشاهدين السابقين ، ولا يحدو أن ترد الفضيلة فى البيتين لها ، والإمكان الزخرف فى حدود ذاته غاية لدى الشاعر والناقد على السواء .

ووعى عبد القاهر الجمالى بطبيعة العمر لا تجعله يلغى الشكل تماما من حسابه وإنما تجعله ينظر إلى جمال الشكل باعتباره جزءاً لا يتجزأ من النظم كله . ولولا نظم الشاعر البيتين السابقين على هذه الصورة التى أخرجها بها ما كان يمكن للاستعارة فيهما أن تبلغ ما بلغت من الحسن والجمال .

وبالرجوع إلى الخصائص التى حددها عبد القاهر فى البيتين السابقين ، والتى جعل لهاوتها ومؤازرتها الفصل فى شرف الاستعارة ، نرى أنه قد استطاع بحق أن يضع يده على مراكز الإحساس فى البيتين ، بل وعلى أبرز الملامح الدالة فيهما . ففى بيت ابن المعتز استعارة رائعة حقاً ، ولكن روحها لا ترجع لمجرد استعارة الجموح للنظرة ، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير . أولاً تلك العناصر التى جمعها الشاعر ، والتى نجمت فى الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه النفسى . والموقف هو موقف شاعر يحب يرى حبيبته أمامه ويريد لو استطاع أن يتمتع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللفة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه لسوء الحظ محاط بالآهواء من كل جانب ، وجميعهم ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين : إما أن يخضع لعاطفته المعبودة فيبعث بنظرته إلى حبيبته ضارباً عرض الحائط بهذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ، فيفتضح أمره ويكشف عن حبه ، وإما أن يرضخ لخدوفه وإشفاقه من أعدائه ووغبته فى إخفاء حسده الحقيقة عنهم ، فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته حرصاً منه على نفسه وعليها . ولكنه لم يستطع ، ورغم هذه المحاولات التى بذلها أن يكتم حبه ، ويكبت ما فى صدره من لفة وشوق إلى حبيبته ، وأن يقاوم الرغبة فى النظر إليها ، وإذا بالعروق يغلبه ، وإذا هذه العاطفة الحبيبة فى صدره تنطلق منه ورغم هذه

القيود التي تقيدها فتجمع منه نظرة ثم بطرق وفي إطاراته هذه الأخيرة إحساس عميق بكل معاني الإشفاق والحجل التي تصطرع في نفسه .

وليس من شك في أن الذي حمل إلينا هذا الإحساس كله هو ما في البيت من علاقات وما فيه من صياغة ، وما فيه من قدوة على استغلال اللغة ووظائفها . فتأكيد الجموح وحتميته لم يتحقق إلا من استخدام الشاعر للتوكيد في قوله (وإن) ، وفي اللام التي سبقت الفعل (تجمج) . وما كان أيضا لهذا الجموح أن يظهر على أنه أمر محتوم لا مفر منه لولا أن سبقته عبارة (على إشفاق عيني من العدى) ، لأنه على الرغم من إشفاق الشاعر من أعدائه ، ومحاولة كبجه لجماس نفسه قد فرت منه هذه النظرة . ومن هنا كان لتقديم عبارة (على إشفاق عيني من العدى) تأثيرها على الجموح نفسه . ولأننا أن هلة (ثم أطرق) الأخيرة قد أضافت إضافة رائمة وهامة وقوت من إحساس الإشفاق والحجل الذي مهدت له كلمة (على إشفاق عيني من العدى) ، فهو على رغم انطلاق النظرة منه ما يزال يحس بالحجل عن حوله .

وإذن فليست الاستعارة وحدها هي التي ظفرت بالقيمة مستقلة عما عداها ، وما كانت لها أن تفهم على هذا النحو ، ولا أن تبلغ ما بلغته من حال لولا ما أضفاه السياق إليها ، ومن ثم كان فصلها عن السياق أو عن التعبير التي وردت فيه ، ودراستها مستقلة مسألة تتنافى مع طبيعة الأشياء ، وأما يحول بيننا وبين فهم الصورة البلاغية وإدراك قيمتها الحقيقية على وجهها الصحيح .

وإذا انتقلنا إلى البيت الثاني :

وسالك عليه شعاب الحى ، حين دعا أنصاره ، بوجوه كالدنانير
نحمد أن القيمة كلها ليست في (سالك شعاب الحى) ، فاستعارة السيل

لشعاب الحى ليست فى ذاتها بالامر الخطير ، ولا بالشئ المثير أو البديع ، ولكن جماله الاستعارة فى أنها وقعت موقعها وأصابته غرضها على حد قوله . وفى مدى ما استطاعت أن تظفر به من صياغة البيت كله ، فتقديم الجار والمجرور على الطرف (حين دها) ثم تأخير (بوجوه كالدناير) قد استطاع أن يضعنا موضعا خاصا ، وأن يجعل البيت على هذا النحو معنى يختلف عما لو قال : (سالت شعاب الحى عليه بوجوه كالدناير حين دها أنصاره) . فالشاعر قد أراء بتقديم الجار والمجرور (عليه) أن يواجهنا أولا بهذا السيل المتدفق من الناس الذين ما كادوا يسمعون نداءه ودهرته حتى سارعوا إليه وتدفقوا حوله كالسيل . وهكذا نحس لأول وهلة بمدى ما لهذا المدح من مكانة عند قومه ، فإن صيغة واحدة منه قد فجرت عليه شعاب الحى فأقبلت هوعهم ترى من كل صوب وحده . وهل كان يمكن لاستعارة السيل لشعاب الحى أن تنال ما نالته من قيمة لولا أن أعقبها الجار والمجرور (عليه) ولولا أن تلاء الطرف وفعله (حين دها أنصاره) . ثم انظر بعد ذلك إلى عبارة (بوجوه كالدناير) وما أفادته من فوائد للاستعارة وللوقوف كله . فإن تلبية الناس لدعوة المدح وندائه لم تكن تلبية مرءوسين لرئيسهم ، وإنما كانت تلبية محبين لمحبينهم . فهم لم يقبلوا عليه هذا الإقبال أداء لواجب ، بل استجابة طبيعية لمظاهر الحب التى يكنها هؤلاء الناس لزغيمهم وقادهم . من أجل ذلك أقبلوا عليه بوجوه مشرقة تفيض بالبهجة والسعادة كأنها الدناير اللامعة البراقة .

ومن يفهم البيت على هذا النحو الذى يتحكم فيه الكل فى قيمة الجزء ، ويتحكم فيه الجزء فى قيمة الكل ، والذى لا يرضى بغير هذا منهجنا لدراسة الشعر لابد أن يأنف من المنهج الذى يقسم الشعر الأدبى إلى الحظتين لحظة

التعبير بمعناه العام ولحظة زخرفة التعبير ، ولا بد أن يشور على منهج آخر
تفصل فيه الاستعارة أو الصورة ، أيا كان نوعها عن التعبير الأدبي التي
وردت فيه .

من أجل هذا قال عبد القاهر كلمته المشهورة : « إن من الاستعارة مالا
يمكن بياؤه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . » (١) ومن أجل ذلك
هاجم عبد القاهر كل من جاوز هذا المنهج إلى غيره من المناهج التي تقف في
الهمر عند حدود التعبير المزخرف فتتزهى من التعبير والسياق والنظم ، وتنظر
إليه وحده ، زاعمة أنها بذلك تكون قادرة على إظهار هاسن الهمر ومزاياه ،
غافلة عن الفروق الدقيقة التي تكون بين استعارة وأخرى ، ناسية أن في هذه
الفروق وحدها يمكن المر في تفوق استعارة على أخرى وفي براعة كلام على
آخر . يقول عبد القاهر :

« ومن دقيق ذلك وخفيه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى : واشتمل
الرأس شيئا ، لم يزدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ،
ولم يروا للزيادة موجبا سواها ، هكذا ترى الأمر في ظاهر كلامهم ، وليس
الأمر على ذلك . ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة وهذه الروعة
التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لجرد الاستعارة . ولكن لأن يملك
بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فرفع به ما
يسند إليه ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوبا بعده مبينا أن ذلك الإسناد
وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثاني ، ولما بينه وبينه من
الاتصال والملابسة كقولهم : طاب زيد نفصا ، وقر عمرو عينا ، وأصب عرقا ،

وكرم أصلا ، وحسن وجها . وأشباه ذلك مما تجد فيه الفعل منقولا عن الشيء إلى ما ذلك الشيء من سببه .

وذلك أنا نعلم أن اشتعل للشيء في المعنى . وإن كان هو الرأس في اللفظ ، كما أن طاب للنفس ، وقر للعين ، ونصيب للعرق وإن أسند كما أسند إليه . يبين أن الشرف كان لأن سلك فيه هذا المسلك ، وتوخى به هذا المذهب ، أن تدع هذا الطريق فيه وتأخذ اللفظ فتسند به إلى الشيء صريحا فتقول : اشتعل شيب الرأس ، والشيب في الرأس . ثم تنظر : هل تجد ذلك الحسن وتلك الفخامة ؟ وهل ترى الروعة التي كنت تراها ؟ فإن قلت : فلا السبب في أن كان اشتعل ، إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل ، ولم بان بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونة ؟ فإن السبب أن يفيد مع المعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول ، وأنه قد شاع فيه ، وأخذ من ترواحيه ، وأنه قد استقر به ، وعم هملته ، حتى لم يبق من السواد شيء أو لم يبق منه إلا ما يعتد به . وهذا ما لا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس . بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة . ووزان هذا أنك تقول : اشتعل البيت نارا . فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوى الشمول ، وأنها قد استولت عليه ، وأخذت في طرفيه ودمطه . وتقول : اشتعلت النار في البيت . فلا يفيد ذلك بل لا يقتضى أكثر من وقوعها فيه وإصابتها بجانبها منه . فأما الشمول وأن تكون قد استوائت على البيت وإبترته فلا يعقل من اللفظ البتة .

ونظير هذا في التثزيل قوله عز وجل : « وفجرنا الأرض عيونا » ، التفسير المعين في المعنى واقع على الأرض في اللفظ كما أسند هناك الاشتغال إلى

الرأس . وقد حصل بذلك من معنى الشمول هنا مثل الذى حصل منسبك . وذلك أنه قد أفاد أن الأرض قد كانت صارت عيونا كلها ، وأن المساء قد كان يفور من كل مكان منها ولو أجرى اللفظ على ظاهره . فقيل : وفجرت عيون الأرض أو العيون في الأرض . لم يفد ذلك ولم يدل عليه ، ولكن المفهوم منه أن الماء قد كان فار من عيون متفرقة في الأرض وتبجس من أماكن منها .

واعلم أن في الآية الأولى شيئا آخر من جنس النظم وهو تعريف الرأس بالآلاف واللام ، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة . وهو أحد ما أرجب المزية . ولو قيل : واشتمل رأسى . فصرح بالإضافة لذهب بعض الحسن فاعرفه ، (١) .

وما نظن أن هناك شاهدا أوضح من هذا الشاهد الذى حرصنا على أن نسوقه كاملا على منهج عبد القاهر في دراسته للصورة البيسانية ، وما نظن أن هناك دليلا أقوى من هذا الدليل على تلك النظرة الهائلة التى ينظر بها عبد القاهر إلى اللغة . فاللغة عنده وحدة لا تنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبى ، بل هى جزء لا يتجزأ منه . لانسند قيمتها إلا من النظم . ولا تكسب فضيلتها إلا من السياق . بل إن تفسيرها وفهم معناها لا يمكن تحقيقه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . اعتمادا على ذوق لغوى راعم يكشف عن الفروق والدقائق والامرار التى تكوّن بين استعمال وآخر داخل نطاق الاستعارة الواحدة .

(١) المرجع السابق من ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ .

الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكي :

والذى يريدنا اهتماما بهذا المنهج الذى لاتنفصل فيه اللغة العارية عن اللفظة المخزوفة أننا نظرننا بعد عبد القاهر فوجدنا أن هذا المنهج ، الذى كنا نتوقع له أن يمشى ويزدهر ويتطور عند من جاءوا بعد عبد القاهر من البلاغيين . قد أزهقت روحه . ولم يبق له القدر أن يستمر وأن يؤتى أكله . فبدلا من أن يصبح أساسا لدراسات أخرى متطورة ونامية فى ميدان النقد والبلاغة العربية وجدناه يخلى سبيله لسيطرة المنطق السيكلى على التفكير النقدى والبلاغى . وإذا نقد النصوص وتحليلها ودراستها على أساس من منهج لغوى ذوقى قسود تحول عند السكاكى (من ٥٥٥ - ٦٢٦ هـ) إلى دراسة تقنية تفصيلية تخضع للنطق ، وتسلم نفسها إليه . وتجنح إلى أسلوب من الدراسة يقوم على التصنيف والتقسيم ، مهمته وضع القواعد والإسراف فى هذا الإسرافا يباعد بيننا وبين الفهم الحقيقى لكلمة البلاغة . التى هى فى أصلها تمييز الجيد من الرديء من الكلام : ويحجب بيننا وبين رؤية الحقيقة المنطوية وراء العمل الأدبى . فبدلا من أن يساعدنا على تربية أذواقنا وتنميتها ، ويمنحنا الوسائل التى تساعدنا على النفاذ إلى روح العمل الفنى ورؤية خصائصه ، وتذوق أساليبه ، أخذ يملأنا أصولا وقواعد جافة . أشبه بقواعد النحو والصرف والمروض . دون أن يصل بين هذه القواعد وبين روح اللغة وجوهر الشعر . ولم يفعل هؤلاء أن مثل هذا المنهج لا يمكنه أن يحقق الأغراض التى تهدف إليها البلاغة والفصاحة . وهل يمكن للقاعدة المجافة أن تكون وسيلة حية وصالحة لإدراك الخصوصيات والفروق والأسرار التى تكون بين كلام وآخر ؟ وهل دراسة أقسام البيان والبديع ، أو وضع أسماء لأحصر لها لكل باب وقسم منها بنافع فى تربية ذوق الأديب أو الناقد ، وأين هذه الوسائل الحقيقية

التي يستعين بها كل من الأدباء والناقد للثقيف والتعليم وتربية الأذواق وتمييزها؟
إن الوسيلة الحقيقية هي في طول المصاحبة والمعايشة للأشياء الفنية ، والبصر بما
يكون بينها من مفارقات ، وتذوق أساليبها وفق منهج مشتق من روح الأدب
وحقيقته .

إننا نجد عند السكاكي الدقة والقدرة على ترتيب المقدمات وعلى دقة المقاييس
وصحة البراهين ، وكلها مسائل على هامش البلاغة وليست من صميمها ، ويستجد
عنده أيضا القدرة على التقسيم والتبويب والتفريع ، وكلها أمور تتصل بالمنطق
أكثر مما تتصل بالشعر ، وعلى الأخص إذا وقفنا عندها ولم نتجاوزها إلى الدراسة
التحليلية والتذوقية .

وإذا تصفحنا مفتاح العلوم للسكاكي وانتقلنا في دراسته لعلبى المعاني والبدائع
من باب إلى باب فسوف نجد غلبة هذا الاتجاه الشكلى الذى يفصل فصلا أليسا
بين اللغة العاروية واللغة المزخرفة . ولنضرب لذلك مثلاً بالفصل الذى عقده للاستعارة
لنرى الفرق الواضح بين منهج عبد القاهر في دراسته للاستعارة وبين منهج
السكاكي في دراسته لها .

يبدأ السكاكي هذا الباب بوضع تحديد للاستعارة فيقول : « الاستعارة
هي أن تذكر أحد طرفى التثنية وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه
فى جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به . كما تقول :
فى الحمام أسد ، وأنت تريد به للشجاع ، مدعياً أنه من جنس الأسود فتثبت
للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سدد طريق التشبيه بإفراذه فى
الذكر » (١) .

ولا يضيرنا فى شيء أن يحدد السكاكى للاستعارة مفهومها على هذا النحو

السابق . ولو كان السكاكي قد اقتنع هو نفسه بهذا التحديد ، ثم شرع بعده في دراسة لأساليب الاستعارة كاشفا من معانيها دوارسا لأقسامها من خلال تحليله للآثار الفنية لاستطاع أن يشاركنا ما ندعو إليه وما دحا إليه عبد القاهر من قبله . ولكنه نظر إلى الاستعارة لا باعتبارها وسيلة من وسائل البيان والإفصاح عن عاطفة الشاعر وتوصيل التجربة إلى السامع أو القارئ ، بل باعتبارها موضوعا من مواضيع علم البيان ، موضوعا يقتضى فيه هدفا واحدا هو بيان أنواعه وحدوده وأقسامه من الجانب النظري وحده ، كأن مهمته هي وضع قواعد وقوانين للاستعارة . وليس مهمته الكشف عن قيمة الاستعارة في الدلالة على المعنى أو أو نقل الإحساس .

فبعد أن وضع لما هذا التحديد السابق ، شرع في التفريق بين نظرتين لما ، بين ما هو لغوي وما هو عقلي . فإذا قلنا : في الحمام أسد ، واستعملنا الأسد في غير ما هو له عند التحقيق فإننا قد نتجاوز تهيه الرجل بالشجاعة إلى أن تدعى للرجل صورة الأسد وعبالة عنقه ومخالبه وأنيابه وسائر تلك الصفات البادية لحواس الأبصار ، وعلى الرغم من أن الشجاعة من أخص أوصاف الأسد وأمكنها ، فإن اللغة لم تضع اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها ، وإنما وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وعلى غير ذلك من صفات الأسد وصورته المهدية ، ولو كانت اللغة قد وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها لكانت صفة لا اسما . ولكن استعماله عندنا على جهة التحقيق وليس من جهة التهيه ، ولما ضرب بعرق في الاستعارة . وثانيهما : ما هو عقلي وهو أن ينظم الكلام ما يعبر إلى أن الأسد ليس أسداً على الحقيقة . وأن في الكلام من القرائن ما يفيد بأن الأسد مستعار هنا وليس مستخدما على الحقيقة .

وبعد أن ينتهى من الكلام عن الاستعارة ووصفها ووجه تسميتها استعارة ،
وتقرير استنادها إلى اللغة ومفارقتها للدعوى الباطلة والكذب . يبدأ في الكلام
عن أقسام الاستعارة: فهي تنقسم عنده إلى تصريحية ومكنية . والمراد بالتصريحية
أن يكون الطرف المذكور هو المعنى . وبعد أن يفرغ من تقسيم الاستعارة إلى
تصريحية ومكنية يشرع في الكلام عن أقسام كل فرع من هذين الفرعين .
فالتصريحية تنقسم إلى حقيقية وتخيلية : فالحقيقية أن يكون المشبه المتروك شيئا
متحققا إما حسيا وإما عقليا . أما للتخيلية أن يكون المشبه المتروك شيئا وهميا
محض لا تحقق له إلا في مجرد الوجود ، ثم تنقسم كل واحدة منهما إلى قطعية ، وهي
أن يكون المشبه المتروك متعين الحمل على ما له تحقق حسي أو عقلي ، أو على ما لا
تحقق له البتة إلا في الوجود ، وإلى احتمالية وهي أن يكون المشبه المتروك صالح
الحمل تارة على ما له تحقق له . وأخرى على ما تحقق له . وهذه الفروع كلها
تنتمى به إلى أربعة أقسام أخرى مركبة .

- (١) الاستعارة المصرح بها التحقيقية مع القطع (٢) الاستعارة المصرح بها
التخيلية مع القطع (٣) الاستعارة المصرح بها مع الاحتمال للتحقيق والتخييل .
- (٤) الاستعارة بالكناية .

ولا يكتفى بهذه التقسيمات بل يرى أن الاستعارة ربما قسمت إلى أصلية وتبعية .
والمراد بالأصلية أن يكون معنى التشبيه داخلا في المستعار دخولا أوليا . والمراد
بالتبعية ألا يكون داخلا دخولا أوليا . وربما لحقها التجريد فسميت مجردة
أو الترشيح فسميت مرشحة . وبذلك ينتهى في الاستعارة إلى ثمانية أقسام .

ثم يشرع بعد هذا في الحديث عن كل قسم من هذه الأقسام الثمانية . وبعد أن يفرغ من الكلام عن هذه الأقسام الثمانية يرى أنه ما تزال الاستعارة أقسام أخرى لم تذكر بعد . فهي لما كان مبناها على التشبيه قتنوع بالقياس إليه إلى خمسة أنواع تنوع التشبيه لا يها : استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي أو بوجه عقلي ، واستعارة معقول لمعقول ، واستعارة معقول لمحسوس . فمن النوع الأول قوله عز اسمه : واشتمل الرأس شيئا ، فالمستعار منه هو النار ، والمستعار له هو الشيب ، والجامع بينهما الانبساط . ولكنه في النار أقوى ، فالطرفان حسيان ، ووجه التشبيه حسي (١) .

وهكذا تنتهي من باب الاستعارة عند السكاكي بثلاثة عشر قسما . وليت الأمر وقف عند هذا ، ذلك أننا إذا تركنا أقسام الاستعارة هذه وانتقلنا إلى العواهد التي يوردها السكاكي لكل قسم لم نجد غير شواهد أشبه بشواهد النحر ، أبيات من الشعر قليلة ، وجل نثرية كثيرة ، وجميعها قد اختير لغرض واحد هو أن تعرف جملة من الأقسام المتشعبة ، وأن نحفظ لكل قسم شاهدا أو شاهدين من النثر أو الشعر . وليس أدل على ذلك من أنه عندما استشهد بالآية الكريمة ، واشتمل الرأس شيئا ، لم يقف عندها محلا أو شارحا أو مبينا الفرق بينها وبين غيرها ، أو دارسا لعلاقة الاستعارة بالسياق أو النظم أو النحو ما فعل عبد القاهر في تفسيرها وأبان ما أضفاه العميق والبناء عليها . وإنما كان الاستشهاد بالآية مجرد توضيح القاعدة أو بيان الفرع أو القسم الذي تنتهي إليه الاستعارة .

(١) المراجع السابق من ص ١٥٨ إلى ص ١٦٥ .

ولإذا أركنا الاستعارة إلى باب التشبيه^(٢) وجدنا فيه ما وجدناه في باب الاستعارة من عملية إحصاء معقدة متشعبة لأقسام التشبيه وألوانه ، وليست بأقل عدداً ولا بأيسر مطلباً من أقسام الاستعارة عنده . وهذا التحول البلاغة عن عدد السكاكي إلى عملية حسابية ، وإلى منطلق جاف . وإلى جملة من القواعد والقوانين المتداخلة التي يضل العقل في تتبعها والإلمام بها . ويتحول منهج درس البلاغة من المنهج اللغوي الذوقي الذي تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن إلى منهج شكلي مرتبط ارتباطاً كلياً بفساد اللغة المنطقي . وهو منهج أقل ما يقال فيه إنه أبعد ما يكون عن طبيعة البلاغة ومفهومها ووظيفتها الحقيقية . كما أنه أبعد ما يكون عن طبيعة اللغة باعتبارها فعل الكلام نفسه ، ولقد ظن أصحاب هذا المنهج أن الناس يتكلمون وفقاً لقواعد النحو والصرف أو البلاغة ووفقاً للمفردات . وما علموا أن الإنسان حتى في حديثه العادي يتحدث كما يتحدث الشاعر ، لأنه كما قلنا من قبل يعبر عن قائلاته وعواطفه . وهو حين يتكلم بطريقة العادية المألوفة إنما يعبر عن انفعالاته ومشاعره ويبت كل معنويات نفسه فيما ينطق به من الكلام . بل هو مصور كالشاعر . فإذا كنا سنقتصر في البلاغة التي هي أساس إدراك الحقائق والأسرار والجمال في التعبير ، والتي بها تعرف الفضيلة بين كلام وآخر على الأقسام والحساب والقواعد الصارمة وحدها . فما هو السبيل إلى دراسة الشعر والأدب وأسرار التعبير وخصائص الكلام؟

إننا حينما ندعو إلى تنحية المنهج القائم على القوالب المنطقية الجافة عن البلاغة والنقد ، وعندما نهجم هذا التيار بكل ما لدينا من قوة إنما نقصد بهذا أن نرد

للبلاغة والنقد اعتبارهما ، وأن نحمل للدارسين من كل ما من شأنه أن يحول بينهم وبين رؤية الحقائق وإدراك الحفايا والأسرار . إن وسيلتنا المنهج القائم على الذوق ، وعلى النظرة الموحدة للغة ، تلك النظرة التي لا تفصل بين اللغة والشعر ، ولا بين الفكر والحس ، ولا بين اللغة العارية والآخرى المخزفة ، ووسيلتنا أيضا هي الوعي التام بما في طبيعة اللغة من قوى خيالية أو مجازية ، وأن أى لغة مكتوبة أو منطوقة هي أوفق اتصالا بالشعر منها بالمنطق .

وليس من شك في أن درس البلاغة هو من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية ، ذلك إذا أدركنا أنها الوسيلة الوحيدة التي تمسكنا من إدراك ما في الأدب من قيم وما فيه من حقائق ، وهي أيضا وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها في ميادين الأدب واتجاهاته المختلفة ، كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية والوجدانية ، وفوق هذا كله فهي الطريق الوحيد لتبصيرنا بالصالح فنتقيه ونأثره ، وتحذيرنا من الفاسد فننبذه ونتجنبه .

من أجل هذا كله حرصنا على أن نكشف عن المناهج التي تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة ، فنذكر إليها ونؤيدها ، ونعمل جاهدين على أن تمضي في طريق النمو والتطور ، بما يتلاءم وحاجة أمتنا في عصرنا الحاضر ، وبما يتلاقى وحاجات الأدب وتطوره وتنوعه ، وظهور مدارس جديدة ، وفنون مستحدثة لم يكن لها وجود في تاريخنا القديم . ومن أجل هذا أيضا حرصنا على أن نكشف القناع عن المناهج التي لا تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة . تلك المناهج التي تقف في دراسة الأدب عند حدود شكلية تقتل الذوق ، وتبليت الحس وتنفر الدارس من درس الشعر والأدب والبلاغة .

من هذه المناهج الأخيرة منهج السكاكى الذى تمجرت على يديه البلاغة وتحولات كما يقول الدكتور شوفى ضيف : « إلى علم بأدق المعانى لكلمة علم ، فهى قوانين وقواعد تخلو من كل ما يمتنع النفس ، إذ ساط عليها المنطق بأصوله ومناهجه الحادة ، حتى فى لفظها وأسلوبها الذى لا يحوى أى جمال ، وماليجال والسكاكى ؟ إنه يصدد وضع قواعد وقوانين كقوانين النحو وقواعده ، وهى قواعد وقوانين تسبك فى قوالب منطقية جافة أشد ما يكون الجفاف (١) » .

ويقول أيضا تعليقا على الباب الذى عقده السكاكى عن التشبيه :

« وما لا ريب فيه أن السكاكى أفسد مبحث التشبيه بما وضع فيه من هذه الأقسام الكثيرة التى تحولت به إلى مجموعة كبيرة من الأرقام ، وهى أرقام لا تفيد شيئا فى قرينة الذوق إلا ضروبا من التعقيد والتضيق ، وكأننا بإزاء مسائل هندسية عميرة الحل . وهى مسائل جلب فيها غير قليل من اصطلاحات المناطقة والمتكلمين . وكان حريا به أن يقتدى بعبد القاهر فى تحليلاته البارعة للتشبيهات المختلفة دون محاولة هذا الحصر العقلى الدقيق ، وكأننا لم تعدد المسألة عنده مسألة تفهم أساليب التشبيه والوقوف على قيمها البلاغية ، بل أصبحت مسألة وضع القواعد والاصطلاحات والتفسيات (٢) » .

ولعل أخطر ما فى المنهج الذى ترسده السكاكى لدرس البلاغة أنه لم يقف عند حدود كتاب مفتاح العلوم وحده ، ولم ينته بإهتمامه ، فقد امتد تأثيره فيمن جاء بعده من دارسين البلاغة ، وجدوا الحاجة ماسة إلى شرح كتاب

(١) البلاغة تملو وتاريخ ص ٨٨٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

السكاكى وتوضيح ما غمض من كلامه ؛ فتوالت الشروح لكتاب المفتاح : شرحه قطب الدين محمود بن مسعود الشيرازى ، وشمس الدين محمد بن مظفر الخطيبى ، وناصر الدين الترمذى ، وعماد الدين الكاشى ، وسعد الدين بن مسعود التفهزانى ، والسيد الشريف الجرجانى وغير هؤلاء . وأخذ هؤلاء جميعا يتنافسون فيما يضيفونه إلى علوم المعانى والبيان والبديع من أقسام وأبواب وقواعد ، وما يصوغونه من أساليب مستمدة من المنطق والفلسفة وعلم الكلام حتى انتهينا فى البلاغة على أيديهم إلى الجمود والتجمد ، وكانت النتيجة الطبيعية لتحول دوس البلاغة عن طريقه السديد ، أن تحول الأدب هو الآخر عقب هذا التجمد فى البلاغة إلى مرحلة من التدهور والانحيار ، حتى أصبح هم الأديب ، سواء أكان شاعرا أم ناثرا ، أن يحشو عباراته بالمصطنع والمتكلف من الاستعارة والتشبيه . فما دامت البلاغة هى هذه الأقسام ، وتلك القواعد فليكن أدبنا ترصيعا وزخرفة وتمييقا ولعبا بالالفاظ . وصارت المنافسة على الزخرف والتقليد مسددا وغاية ، وغابت عن الأدب أصالته وروحه ، وروحانيته ومقارنته .

وام تشأ أن تقوم فى وجه هذا التيار ثورة ذات بال تعيد البلاغة إلى سابق حيويتها ونضرتها إلا فى عصرنا الحاضر ، بل أن فى عصرنا الحاضر من الدارسين من لا يزال يدعو إلى تدريس البلاغة على هذا النحو العقيم ،

إنما ينبغى أن نفرق ونحن ندوس البلاغة العربية القديمة بين درس تاريخ البلاغة وتطورها والمراحل التى مرت بها ، وبين الكشف عن مناهجها المختلفة والوعى التام بما هو صالح للأدب من هذه المناهج وما هو غير صالح . إن مرحلة الجمود فى البلاغة مرحلة تاريخية لابد من تجاوزها ، فالعلم لا يترك

مرحلة الجود لجودها ولكنه يدرسها ويتناولها بالبحث ، على أن يكون واعيا بما في مناهج هذه المرحلة من أخطار ، وما يكون فيها من قصور عن بلوغ الغاية والمهدف من درس البلاغة بمعناها المتطور ، وما يحسول بيننا وبين رؤية الفن وتذوقه في مختلف اتجاهاته ومدارسه ، وفروعه المتجددة دائما .

وإذا كان هناك في تاريخ البلاغة العربية ما نهتزم به ونشجعه وتدعو إلى دراسته ونعمل على تطويره بحيث يلائم نهضتنا الأدبية الحديثة فهو منهج عبد القاهر في دراسته للبلاغة ، ونظريته في النظم ، وطريقته في فهم اللغة ونحوها وفقها . ومنهج الغوى الذوقى في تحليل النصوص ودراستها والحكم عليها .

ولسنا مع هؤلاء الذين يغمطون حق عبد القاهر فيزعمون أنهم يتجاوز بدراسته في دلائل الإيجاز لفكرة المعنى والنظم ما كان سائدا قبله . وأن الثنائية التي تتعمق التفكير في اللغة قد أصابت عبد القاهر كما أصابت غيره من السابقين ، وأن الألفاظ عنده قوالب تنسكب فيها المعاني ، وأن الكلمات وفقا لهذا المنهج المعيب على حد قولهم موضوعة لإزاء أفكر ، وأن هذا هو ما قاله غير واحد من النقاد العرب ومنهم عبد القاهر الجرجاني (١) .

هذا التعميم في الحكم فيه كثير من التجنى على الحقيقة ، فإن الذى بذله عبد القاهر من الجهد من أجل فكرة التوحيد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، ومن أجل القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى ، وثنائية اللغة العارية واللغة المزخرفة أو ثنائية التعبير والجمال ، لم يبذله ناقد عربى آخر . والدليل على هذا بين واضح

(١) نظرية المعنى في النقد العربى ص ٤١ .

فما ساقه عبد القاهر من مناقشات جدلية ونظرية حول موضوع اللفظ والمعنى وفيما ساقه من نصوص كثيرة . ومن دراسته لهذه النصوص بنوع خاص تتضح لك قيمة العمل الكبير الذى قام به عبد القاهر فى هذا المجال ، ومن خلاله وحده يتضح لك تصور عبد القاهر وفهمه الحقيقى لعملية الخلق الأدبى والنقد الأدبى . ويكفي ما أشرنا إليه من شواهد وماسوف تفسير إليه فى الصفحات التالية للدلالة على أن المزية والفضل فى الكلام عنده ليست للفظ دون المعنى ، وليست للمعنى دون اللفظ وإنما هى للنسبة القائمة بينهما . وإن فلسفة اللغة عنده أساس صالح وسليم لإدراك فلسفة الجمال . وليس هناك مجال للمكابرة فى هذا ، فكل ماسقاة حتى الآن من أمثلة واقتباسات ناطق به شاهد عليه .

وابعا : منهج عبد القاهر فى تحليل النصوص .

لقد عرفنا بما عرضناه عليك من فصول سابقة شيئا من طريقة عبد القاهر فى دراسته للنص الشعرى ، وعلى الأخص فى المواضع التى أبان فيها أن السياق هو الذى يكهف لك عما فى الكلمة من تسجيح متشعب من الصور والمشاعر ، يبيته الشاعر فيها عن طريق العلاقات الجديدة التى يولدها السياق فيها ، فقد ذكر لنا أمثلة على هذا عندما استشهد لكلمة (الآخادع) والكلمة (الشيء) بأكثر من شاهد حتى يضع أمامك الدليل على أن الشعر قادر على أن يستخرج لك من اللفظة الواحدة عددا من المعانى يختلف باختلاف الشعراء وتباين أساليبهم فى صياغة الكلمة واستغلال إمكاناتها .

كما عرفنا أيضا شيئا من منهجه فى تحليل النصوص من تلك الشواهد التى دوسناها للاستعارة ، والتى ظهر من تحليلها عدم الفصل بين الصورة الشعرية

والتعبير التي وردت فيه ، والتي أبان لنا من خلالها عن مدى اعتنا كل عنصر من عناصر العمل الفني على العناصر الأخرى اعتمادا كلياً ، ومدى ما يكون بين الجزء والكل من ارتباط وثيق ينشر الإحساس الواحد في جميع أطراف العمل الأدبي وينعكس فيها جميعاً .

ومنهج عبد القاهر في تحليل النصوص قائم كما عرفنا على أساس من مفهومه للغة التي حددناه من قبل ، فإذا كان عبد القاهر قد اعتبر أن سر الجودة والرداءة في أي عمل أدبي كامن فيما يكون في لغة الشاعر أو الكاتب من خصائص معينة في صياغتها ، فإنه بذلك يردنا إلى المنهج اللغوي الذي يشق أحكامه من طبيعة العلاقات التي تتولد من دلالات الصياغة اللغوية وفعاليتها الخاصة ، وما دام الأمر أمر اكتشاف ما في اللغة وارتباطاتها وعلاقاتها من أسرار فإن الشيء الطبيعي لبلوغ هذه الغاية هو تعقب كل ما يحققه العالم اللغوي للشاعر من إمكانات ودلالات .

وإذا صح هذا أساساً لدراسة الأدب فقد كان لابد لعبد القاهر أن يجعل الكهدف عن معاني النحو أساساً لهذه الدراسة ، ذلك أن خصائص النظم هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من معاني النحو . ذلك إذا لم نر في اللغة عالين منفصلين : عالماً يتصل باللغة كقانون ، وعلماً آخر يتصل بها كإحساس . فإن الحديث عن هذين العالمين باعتبارهما عنصرين منفصلين تموزة الدقة . فإن الشاعر العظيم هو ذلك الذي يبدأ بتعطيم للشكل والعلاقات والتركييب العامة ، ثم يبنى شكلاً وعلاقات وتراكيب جديدة تنبع مباشرة من تجربته الحية .

وعندئذ لن تكون معاني النحو عند الشاعر العظيم إلا وسيلة لنقل الإحساس واستغلال الألفاظ بإمكاناتها غير المحدودة ،

على أساس من هذا المفهوم الناضج للنحو وعلم المعاني طبق عبد القاهر نظريته في تحليل النصوص واستخراج مكنوناتها. ولنبدا الآن في دوايقه للنصوص حتى نلمس بأنفسنا خصائص هذا المنهج ومقوماته . ولنبدأ أولا : بتحليله الآية الكريمة :

« وقيل يا ارض ابلعي ماءك ، وباسماء أفلعى ، وغيض الماء، وقضى الامر ، واستوت على الجردى ، وقيل بعدا للقوم الظالمين » .

يرجع عبد القاهر جمال هذه الآية لخصائص معينة في نظمها وترتيبها واستخدام اللغة فيها على نحو معين، وقد حدد لنا ثمانية مواضع كلها من معاني النحو، إذا نحن أدركناها بأذواقنا أدركنا سر العظمة في الآية . هذه المواضع هي :

- (١) أن نوديت الأرض ثم أمرت
- (٢) أن كان النداء (يا) دون (أى)
- (٣) إضافة الماء إلى الكاف
- (٤) أن نادى الأرض وأمرها بما يخصها ، ثم نادى السماء وأمرها بما هو من شأنها كذلك .

- (٥) استخدام المبنى للمجهول في كلمة (وغيض الماء)
- (٦) التأكيد والتقرير في وقضى الامر
- (٧) إضمار السفينة في قوله (واستوت على الجردى)
- (٨) مقابلة قيل في الفاتحة بقيل في الخاتمة .

ومذه الخصائص كلها ليست كما تبدو مجرد قواعد نحوية سارمة ، ولكنها معان ومشاعر ، وهى تتفاعلها مع غيرها قد شاركت في نقل الصورة العامة التى تريد الآية تبليغها للناس بكل ما تنطوى عليه من إحساس وانفعال .

وقبل أن نعرف وظيفة كل خاصة من هذه الخصائص يجدر بنا أن نفهم الموقف الذي صدرت عنه الآية ، والغرض الذي قيلت من أجله : الآية تصور اللحظة التي أعقبت الطوفان الذي تفجرت من أجله عيون الأرض ؟ وفاضت له ينابيع السماء ، واحتشدت له كل القوى حتى يستطيع أن يكتسح كل ما على الأرض من شر وإثم ، وحتى يقضى على الباغين الظالمين من العصاة والكفار ، وحتى ينجو نوح ومن معه ، وحتى تستقر سفينته آمنة ظافرة .

وكان طبيعيا أن تتم عملية التطهير هذه ، ويتحقق الهدف الذي من أجله كان الطوفان ، وأن يعود كل شيء إلى سيرته الأولى ، وأن يتم هذا كله بأقصى سرعة وحسم .

من أجل هذا نادى الله سبحانه وتعالى الأرض ثم أمرها ، ثم نادى السماء وأمرها ، وكان النداء (بيا) ولم يكن بأى . وواضح أن النداء بيا أقرب إلى طبيعة الموقف الذى يقتضى السرعة والحسم فى التنفيذ ، فليس المجال مجال تعظيم الأرض حتى نستخدم النداء بأى ، وحتى نقول : أيتها الأرض . من أجل ذلك كان النداء بيا أكثر مواءمة للمعنى : أما نداء الأرض وأمرها بما يخصها وإتباع هذا بندااء السماء ، فأمر يتفق وطبيعة الحال ، ففوق ما فى النداءين والامر من تنسيق وتناغم موسيقى رائع ، فإن هذا التناغم الموسيقى نفسه جزء لا يتجزأ من المعنى المراد . فالمراد هو أن يعود كل شيء إلى ما كان ، ولن يعود كل شيء إلى ما كان إلا بعد أن تبلع الأرض ما عليها من ماء ، وبعد أن تكف السماء عن مطرها . أما إضافة الماء إلى الكاف فى قوله (لباعى ماءك) فقد أفادت فائدة أخرى مرتبطة بزوال الطوفان . فالباعى ماءك إشارة للأرض أن تبلع كل ما عليها من ماء أو كل ما يتصل بها أو يخصها . فإذا انتقلنا إلى جملة (وغيض الماء) أحسنا بأن كل شيء

قد تم بقدره قادر وأمر أمر . وجاءت بعدها جملة (وقضى الأمر) لكي توقفنا على الحقيقة التي من أجلها كان كل هذا ، ولكي تحسم الموقف كله حسما نهائيا . ثم تحدث الآية بعد ذلك عن استواء السفينة على الجبل وهو المقصود من كل ما كان ، ولكن الآية لا تذكر السفينة ، لأن في إظهارها دلالة على عظم الشأن ، شأن السفينة فهي موضوع الحديث كله وما جاء الطوفان إلا من أجلها . لذلك كان حذف السفينة أمرا تقتضيه طبيعة الحال فهي ذكرها لإقلال من شأنها وهي المعنية والمقصودة بالحديث كله . وبعد هذا كله تأتي المقابلة الرائعة بين (قيل في الفاتحة) و (قيل في الخاتمة) وهي أمر مرتبط بهندسة البناء في الآية وما يتضمنه من إيقاع صوتي ، كذلك الذي رأيناه في (ابلعي) و (ألقمي) . كما أنه في المقابلة أيضا إحساسا بأن للكلام بداية ونهاية ، وأن الأمر كله محصور بين قيسل الأولى وقيل الثانية ، وإشعاراً بأن كل شيء قد تم غلى النحو الذي أراده له الله سبحانه وتعالى .

أما المثال الثاني فهو قول إبراهيم بن العباس .

فلو إذ بنا دهر وأنكر صاحب وسلط أعداء وغاب مصير
تكون من الأهواز دارى بنجوة ولكن مقادير جرت وأمر
وإني لأرجو بعد هذا محمداً لأفضل ما يرجى أخ وزير

فهو يصور موقفه الشاعر من الإشاعات المغرضة التي أخذت تتردد بين الناس عن احتمال عزله وتجريده من منصبه ، فلقد زاد أمر هذه الشائعات حتى جعلت الشاعر يضيق بها ، ويحس بالحاجة إلى التعبير عما في صدره تجاهها . وكان طبيعياً أن يكون لهذا كله رد فعل خاص يجعل الشاعر يشور أكرامته

ويغضب لما يشهده الأعداء والاصدقاء حوله من شائعات ، وما يبدو منه من تنكر له أو إهمال لشأبه . من أجل هذا نراه في البيتين الأولين يتحدث كل من حوله ، ويظهر الإحساس بالثورة على الدهر والصاحب والعدو والخصم ، فإن له دائما مكانا يحبه من كل هؤلاء ، وهو يستطيع في كل وقت أن بنأى بنفسه وأن يعود إلى داره فيكون في مأمن من كل من يتنكر له . على أن المقادير لم تشأ أن تحقق ما أراده الأعداء فقد انتصر له محمد بن عبد الملك الزيات آخر الأمر فغيب آمال أعدائه ، وحقق له ما يريد .

ويرجع عبد القاهر مواضع الجمال في الآيات السابقة للعلاقات اللغوية الآتية :

- (أولا) تقديم الظرف الذي هو (إذ نبا) على عامله (تكون) .
 - (ثانيا) أن قال (تكون) بدلا من (كان) .
 - (ثالثا) أن نكر (الدهر) ولم يقل (فلو إذ نبا الدهر) .
 - (رابعا) أن ساق التذكير فيما أتى من بعد .
 - (خامسا) ثم أن قال (وأنكر صاحب) ولم يقل (وأنكرت صاحبيا) .
- ويقول الدكتور محمد مندور في تعليقه على هذه الآيات :

« وبالإيمان في ملاحظات ناقدنا نجد أنها ترجع إلى مفارقات في المعساني ، وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة . جودة العبارة عما في نفسه بدقة ، ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعساني . فهو قد قدم الظرف على عامله . قدم (إذ نبا) على (تسكون) ، وذلك لأنه لم يتم أن تكون داره بنجوة عن الأهواز إلا عندما نبا الدهر ، وفي هذا النبوءة ما يحرق في نفس الشاعر . وكأنه به قد سارع إلى نقضه ، ثم هو قد اختار المضارع

(تكون) على الماضي (كان) لأن المضارع هنا نحس في دلالة معنى الحالة المستمرة
للمسحبة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل .

والشاعر ود عندما نبا الدهر لو تكون داره عن الأهواز بنجوة ، تكون
حتى قبل نبو الدهر ، تكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوه تلك
المرّة أنه قادر على القدر في كل حين ، ومن الخير أن نقدر ذلك الغدو في كل
حين ، وإذن فالمفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفـسـاخـلة بين ألفاظ بل بين
معان ، وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكلها . ثم إن شاعرنا قد نكر (دهر)
وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله دهرًا خاصًا به . دهرًا غدارًا لا الدهر دهر
الناس كافة . نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم . وإذا كان تنكير الدهر ،
وهو الشيء الواحد المعروف بوحده ، يفيد الإفراد ، فإن تنكير صاحب
وأعداء ونصير يفيد الإطلاق ، ويشعرنا بصيق الشاعر . فهو ينكر كل
صاحب لما كان من غدر أولئك أصحاب ، وهو يرى أن كل عدو قد سلط ،
وأن كل نصير قد غاب . تنكير المتعدد أفاد الإطلاق . والأمر في تنكير
(مقادير وأموال) يشبه تنكير (دهر) فهو يخصصهما بالشاعر ، ويجعلهما
وفاً عليه .

وإذن فنحن أمام معان مختلفة وألوان نفسية متباينة ندرك بعضها بقولنا ،
ونحس العطف بقلوبنا ، وهذا الإحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا (١) .

وهناك غير هذين المثلين أمثلة أخرى نذكر منها قول ابن الدميني :

أبيني أفي يديك جعلتني فأفرح أم صيرتني في شمالك

أبيت كأتى بين شقين من عصا حذار الردى أو خيفة من زيا لك^(١)
تعال لك كى أشجى ، وما بك علة تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك
ويعلق عبد القاهر على هذه الأبيات بقوله : انظر إلى الفصل والاستئناف
فى قوله : « تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك ، »^(٢) .

وليس من شك أن الفصل والاستئناف اللذين أشار إليهما عبد القاهر ليسا
فى ذاتهما من الجمال فى الأبيات وليكنهما استطاعا أن يظفرا بإعجاب القارىء
لانهما جاءا عقب هذا التقديم الذى قدم به الشاعر لموقفه من حبيبته ، فهو فى
حيرة من أمر هذه الحبيبة التى تستخدم مع حبيبها سياسة السكر والفر ، فهى
لا تعطى حتى تمنع ، وهى إن لانت وأسمحت يوما عصمت واستقصت أياما .
والشاعر من أجل هذا فى حال من الصراع النفسى لا يعرف على أى وضع
يستقر ، ولا يدري أصادقة هى فى حبها أم كاذبة ، وهل ما يزال موضعه
عندها كما كان أم ترى قد تحول موضعه عندها ؟ وباختصار فهو لم يعد يعرف
أين هو بالقياس إلى صاحبه فقد أصبحت تكسر من العمل ، تتلصص الأسباب
للاعتذار ، وهى تعلم أن هذا يشق عليه ويحزنه ، ومع ذلك فهى تنمادى فى
تمللتها هذه حتى لكانها تتمعد شيئا . وهذا هو الذى دفع بالشاعر أنه يقطع
كلامه هنا ثم يستأنف قائلا : تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك . فإن الذى يفعل
ما فعلته صاحبه معه لا بد أن يكون متعمدا تعذيب صاحبه إلى درجة الموت .
فإذا كان هذا ما تريده صاحبه فقد نجحت . وهكذا نحس بقيمة ما عمله

(١) الزبال والزبالة : المفارقة

(٢) دلائل الإيجاز ص ٧ .

الفصل ثم الاستئناف في البيت الأخير من معنى ، وما يتضمنه من مشاعر عاوت
في جميعها أجزاء الكلام كلها .

وشبيه بهذا أيضا قول الشاعر :

اليوم يومان مذ غيب عن بصري نفسي فداؤك ما ذنبى فأعترذر
أمسى وأصبح لا ألقاك ! واحزنا لقد أتق في مكروهي القدر

وقد استشهد عبد القاهر بهذين البيتين في الفصل الذي عقده عن بدیع
الاستعارة ونادرها ، وهو كذلك من الأمثلة التي أرجع فيها عبد القاهر روعة
الاستعارة لما في السياق كله من خصائص . ففي استعارة التأتق للقدر هنا غرابة
وطرافة حقيقية ، ولكن الأمر ليس أمر الغرابة التي تدهشك من استعارة
التأتق للقدر ، ولكن الأمر هو في أن الاستعارة هنا صادفت مكانها اللائق
بها ، وأنها جاءت لتمثل قمة التطور الماعطى عند الشاعر . فعندها يجمع ويتركز
الانفعال حتى يبلغ أقصاه . والذي مهد لهذا التطور ماعرضه علينا الشاعر في
البيتين من موقفه عقب هجرة صاحبه له ، فهو منذ أن غابت في حال من
القلق والاضطراب والأرق ، فلم تعد الحياة تجري كما كانت ، بل أبطأت
أيامها وطالت لياليها ، والشاعر لا يدري سببا لهذا كله ، ولا يعلم ماذا جنت
يداه ، ويتمنى لو يبذل حياته كلها ثمنا لمعرفة السبب الذي من أجله هجرته
صاحبه . وانظر إلى اللفظة المشوبة بالحسرة في قوله : « نفسي فداؤك » ، وفي
الاستفهام الذي ختم به البيت الأول عندما قال : « ما ذنبى فأعترذر » . ثم مواجهة
الحقيقة المرة التي تشيع في قوله : « أمسى وأصبح لا ألقاك » ، ثم صيحة الألم
العميقة في قوله : « واحزنا » ، ثم هذه السكينة القصيرة التي آمن بعدها بأن
النحس لا بد أن يكون قد تحالف عليه ، وأن القدر لا بد أن يكون قد فكر

كثيرا قبل أن يحبك له خيوط هذا الحظ التيس ، فليس موقفا عاديا هذا الذى يقفه ، بل لابد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسة خاصة أحسكم له فيها خيوط هذه المقامرة .

وغير هذه وتلك أمثلة عديدة يقف عندها عبد القاهر ايكشف لك عما استطاعت اللغة بإمكاناتها وقواها الخفية والظاهرة أن تلبسه من التأثير في النفس ، وأينما تنقلت في كتاب دلائل الإعجاز من التقديم والتأخير ، إلى الاستفهام ، إلى الفصل ، والوصل ، إلى الحذف والإضمار ، إلى غير هذه وتلك من أساليب الكلام فسوف تلتقي بالعديد من هذه الأمثلة .

ولقد اعتمد عبد القاهر في منهجه التطبيقي على أساس هام هو إدراكه الذوق لسلك المفارقات التي تكون في الاستخدام اللغوي للكلمات ، وقد منحت ثروته اللغوية ، وإلمامه الواسع باللغة إلمام إحساس وذوق القدرة على الوعي بما تحمله الكلمة من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق التي وردت فيه . فنعلمون الكلمة عنده يقل أو يكثر ، ينبسط أو ينكش بحسب علاقتها بالموكب المتحرك الذي تسير فيه الكلمة مع ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ .

فالكلمات عنده كالناس ، إذا أقمت بينها علاقة وثيقة فإنك لا تملك أن تحجب تأثير الواحد في الأخرى .

وهذا المنهج الذى يفرم القيمة في الأدب بما يكون بين اللغة من علاقات هو المنهج الذى تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن ، والذي يرى أن التباين في المصياغة لا يبرجد إلا إذا وجد التباين في الإحساس . ودهوة عبد القاهر إلى التزام المنهج اللغوي في دراسة الأدب وتقده تلتقي مع وجهة النظر الحديثة

فهذا هو الشاعر الباقدت س. اليوت يعتقد أنه من المهم للشاعر أن يعرف أكثر شيء ممكن عن اللغة، والسبب الرئيسي في هذا أنه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغة إنما هو تطور في الشعور كذلك وأن الألفاظ والفكر لا يفصلان. والشاعر لا يستطيع أن يوحى إلى غيره بأنه قد غسرق في حومة أشد الأشياء البدائية والنفسية، وأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل، ورجعت بمعنى للحياة أعمق إلى باطن الإمكانات السحرية الكامنة في الكلمات. (١)

وفي هذا يقول هيوم في تأملاته :

« منها يستعمل الكتاب من كلمات فإنه يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ تلك الكلمات، ومن الاستعمالات التي جرت فيها، فمن هذه المعرفة تسهل عليه إعطاء الكلمة حياة جديدة، وإعطاء اللغة مصطلحا جديدا. والموروث الجموهري في هذا هو في استخراج كل ما يمكن استخراجه من كل ما ينف خلف الكلمة من وزن كلي للتاريخ اللغوي. (٢)

وبعد، فما قيمة المنهج اللغوي في دراسة الأدب ونقده؟ إن قيمته في تقديرنا ترجع إلى جملة خصائص هامة تميز هذا المنهج عن غيره من مناهج النقد نجمسمل أهمها في النقاط الآتية :

أولا : إنه أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب ذلك إذا فهمنا اللغسة بمعناها الرحب الغزير الذي لا ينفصل فيها اللفظ عن المعنى، ولا الصورة عن التعبير،

(١) ت. س. اليوت الشاعر المناقد س. ١٨٠ ، ١٨١

(٢) المرجع السابق س ١٧٧

ولا للفكر عن الإحساس ولا النحو عن المعاني والبلاغة. وهذا التوحيد سوف يعود بالضرورة بفائدة عظيمة عند تناول الأثر الفني بالدراسة والنقد. لأنه سوف يغاوصنا من كثير من رواسب النظريات الحاطة التي ترجع الفن إلى الاخلاق أو الفكر أو السياسة أو المجتمع أو اللذة ، والتي تلاحظ بشكل خطير أحيانا في النقد الأدبي والنقد الفني، كما يعود بالفائدة العظيمة أيضا على الدراسات اللغوية التي قد تغطي عليها المناهج الفسيولوجية ، والمناهج النفسية والنفسية الفسيولوجية .

ثانيا : إن التوحيد بين اللغة والشعر سوف يلزمنا بالضرورة بالارتباط بالنص الذي أمامنا ، والناس كل الحقائق التي نستخلصها واستنبطها من العلاقات التي تنشأ بين الكلام بعينه وبعض ، وفي هذا تحقيق للفائدة من ناحيتين : أولا : معاملة الأثر الفني كوحدة متكاملة يتم اونها فيهما الوزن والموسيقى أو النغم مع العاطفة ، مع الصورة مع الفكرة ، ومن هنا لن تكون الفضيحة في الكلام لعنصر دون آخر، بل لمدى ما في هذه العناصر بجمعة من قدرة على الإيجاز بالتجربة أو الموقف . وثانيا . أن لكل أثر فني حاله الخاصة ، وعناصره التي يتألف منها . وأن الحكم عليه مرتبط بما يكون في هذا الأثر أو ذلك من ارتباطات وعلاقات. وهذا سوف يصرنا في نطاق الأثر الذي أمامنا غير خاضعين لقوانين أو مقاييس أو قواعد تأتينا من الخارج .

ثالثا : أن النقد اللغوي بطبيعته نقد منهجي وموضوعي : فليس الناقد في هذه الحالة مجرد مستمتع بالأثر الفني أو ناقل للاحاساسات التي يشعر بها ، وإنما هو ناقد يعطيك الأسباب المعقولة لاستمتاعك ، بما يحلل من عناصر وبما يكلف من خصائص لا تخرج عما هو بين أيدينا من علامات لغوية . ومادنا دائما مرتبطين بما أمامنا من علاقات أو سمات فإن أحكامنا ستكون بالضرورة موضوعية ، ومن ثم صادقة ونافعة .

رابعا : ارتباط المنهج الفسوى بالدراسة المستمرة لتطور اللغة وأساليبها وإمكاناتها وعلاقتها بالموسيقى والخيال والصورة ، والوعى التام بقدره الشاعر على خلق العالم الفسوى الخاص به ، والحذر من أساليب الذاكرة ، أو الأساليب المدرسية المصنوعة أو القوالب الجاهزة التي يلجأ إليها المفلسون عاطفيا وفكريا ، أو المأجورون أو من يكتبون للموئيل .

ولكن ، هل استطاع عبد القاهر بدعوته لهذا المنهج أن يستغل كل إمكاناته؟ لا يستطيع ، ونحن نجيب على هذا السؤال ، أن نزع من أن عبد القاهر قد استفاد من هذا المنهج بالقدر الذى استفاد منه المحدثون من النقاد المعاصرين ، فقد هوت من بين يديه كما قلنا بعض الأركان التى ينهض عليها هذا المنهج ، وذلك فى أماله كما سبق أن أشرنا ، للجانب الصوتى فى اللغة وبيان العلاقة الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها ، وبينها وبين العاطفة والانفعال وأثر ذلك كله فى العمل الأدبى .

كما لا ننسى أن المجال التطبيقى الذى دار فيه عبد القاهر كان محدودا إلى حد كبير بالإبيات المحدودة ، وبالجمل ، والشواهد المتبصرة ، ولم يتناول بالتحليل الآثار الفنية الكاملة ، التى تحتاج إلى ربط العمل الفنى بشخصية الفنان وإنتاجه من ناحية ، وشخصية المعاصرين له وإنتاجهم من ناحية أخرى ، ثم ربط هذا كله بالتطور الفنى عبر العصور .

لا نستطيع أن نزع من أن عبد القاهر قد حقق شيئا من هذا ، ولكنه مع ذلك قد وضع الأساس الصالح للمنهج الفسوى الذى كان يستحق لو عنى به وصافه من يدرك قيمته وأثره فى دراسة الأدب ونقد ، أن تتضافر الجهود فى العناية به ، وأن يواصل نموه وتطوره حتى يستفاد منه فى درس الأدب على نحو أكمل .

منهج الأمدى فى الموازنة : ما له وما عليه

يحتل الأمدى بين نقاد العرب مكانة مرموقة لما يقسم به كتابه الموازنة من طابع نقدى خاص ، فالمتابع لتاريخ النقد الأدبى عندما يصل إلى كتاب الموازنة ، سوف يجد نفسه لأول مرة أمام دراسة نقدية منهجية تختلف في طبيعتها عما سبقتها من دراسات . فقد حفل القرن الرابع الهجرى دون سواء بحركة نقدية بلغت قمة الازدهار ، ولم يكن ذلك بسبب ما انتهى إليه الشعر العربى في هذا القرن من التضخم فحسب ، فثمة عوامل أخرى ساعدت على هذا الازدهار : أهمها هذا الصراع الذى نشب بين اتجاهين في الشعر العربى : اتجاه يؤيد التيار المحافظ على هود الشعر ، واتجاه آخر يؤيد المذهب الجديد : مذهب التجويد الفنى ، أو الصنعة الشعرية ، أو قل مذهب البديع الذى نشأ عند مسلم بن الوليد ، ونما حتى بلغ أشده عند أبى تمام الذى مال في البديع مالم مسلم فتجير فيه ، كما يقولون ، ذلك أنه أسرف في طلب الطباق والتجنيس والاستعارة وغنى شعر ذلك من زخرف ومخففات حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها . بل إن الشعر لا يكون شعراً عند أبى تمام إلا إذا زين بحلية أو بأخرى من حلى البديع ، وقد يصل هذا بأبى تمام حد الإصراف أحيانا حتى ليجتاح المرء في دراسة شعره إلى تتبع لمواضع الصنعة والزخرف ، وإلى كثير من الصبر والفكر وطول التأمل .

من أجل ذلك نشأت حركة النقد التى انقسمت شقين : أحدهما يثور على اتجاه أبى تمام الذى خرج عما أعتقه العرب من أسلوب في صياغة الشعر التماسا منه لبعيد الاستعارة وغريبها ، وابتغاء البديع والجمال الفنى في الصياغة ، والإغراق في إيرادها ، ممتددا أحيانا على التقديم فيولده منه الجديد ، ومعتقدا أحيانا

أخرى على اللعب باللفظ ، والتفنن في تويد الجناس والطباق والمقابلة منه .
أما الحق الثاني من هذه الحركة فقد قام على أكتاف أنصار البحرى الذى كان
يمثل في ذلك الوقت التيار المقابل لتيار الصنعة والوخرف ، والذى كان يجسرى
أشعار الجاهليين والإسلاميين ، والذى لم يكن يصدر عن صنعة وتجويد فنيين
بقدر ما كان يصدر عن الشعور الصادق والعاطفة المطلقة السمحة ، متجنباً بقسدر
الإمكان كل ما يحتاج إلى الجهد المضنى في الصياغة والتنسيق والوخرف .

على أن هذه الخصومة العنيفة التى انشعبت بين أنصار أبى تمام من جهة ،
وأنصار البحرى من جهة أخرى ، لم تكن وحدها التى جعلت النقصد فى القرن
الرابع يبلغ هذه الدرجة من النضج والأزدهار . فقد كان إلى جانب هذه
الخصومة خصومة أخرى لم تكن أقل حماسة من الخصومة الأولى ، ألا وهى
الخصومة التى قامت حول شاعر كبير ترك فى المعاصرين له أثراً بالغاً ، وكان
لشعره دوى غطى على أصوات الشعراء فى عصره ، ذلكم هو المتنبى الذى أثار
بقدرته الفذة على صياغة الشعر بجالاً خصياً لحركة نقدية بمسألة تلك التى أعقبت
الخصومة حول أنصار أبى تمام والبحرى . وإذا كانت الحركة الأولى قد خلفت
لنا إنتاجاً غزيراً فى دراسة أوجه الخلاف بين مذهبين فى الشعر يختلف الواحد
منهما عن الآخر ، فقد خلقت الحركة الثانية دراسة أخرى هميقة وجادة حول
شخص المتنبى وشعره ، والخصومة التى قامت بين أنصاره ومعارضيه .

وعلى الرغم من كثرة ما كتب فى هذه الفترة من كتب ورسائل فى
النقد الأدبى ، وفى موضوع السرقات الشعرية ، والموازنة ، وأخبار الشعراء
وما أخذ عليهم من الخطأ ، فإن أشهر كتابين يمثلان بحسب تلك الحركة

المزدهرة من النقد في القرن الرابع هما كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحر بترى ،
لاب القاسم الحسن بن بشر الأمدى المتوفى ٢٧٠ هـ وكتاب الوساطة بين المتنبي
وخصومه ، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني المتوفى سنة ٣٠٢ هـ .

وإذا كانت علينا في هذا البحث أن ندرس كتاب الموازنة ، وأن نوضح
ما قدمه الأمدى للنقد الأدبي من إضافات وما قام به من دراسة للشاعرين وموضوع
الخصومة والمقارنة ، وما حققه من أسس في الدراسة النقدية المنهجية فلا بد أولاً :
من الوقوف عند منهج الكاتب وطريقته في تأليف كتابه ، ولا بد ثانياً . من دراسة
أسلوبه في الموازنة بين الشعاعين والمقاييس التي استند إليها في الحكم عليهما ،
وإلى أي حد التزم هذا الناقد الموضوعية والحيادة في نقده للشاعرين مع اختلافهما
البيح في النزعة والاتجاه .

أولاً : منهج الناقد وطريقته في تأليف كتابه :

لا خلاف عند من درسوا كتاب الموازنة من النقاد المحدثين وعلى رأسهم
طه ابراهيم والدكتور محمد مندور في أن الكتاب قد التزم في عرضه وتأليفه الكثير
من شروط المنهج العلمى الذى نحرص عليه اليوم أشد الحرص ، وعلى الأخص
في مجال الدراسات النقدية التى تحتاج إلى الحسد من طغيان العنصر العصبى ،
والتزام الحذر والحيادة ، وتعليل الأحكام بالأسانيد والدراسة التحليلية حتى
تخرج من حيز الخصوص إلى حيز العموم ، وحتى تصير أحكاماً مقبولة
لدى الناس .

ولعل من أهم شروط المنهج العلمى كذلك ، أن يأبى الناقد على التصديق
تصديق كل ما يصل إليه من معاصره ، سواء أكانت أحكاماً على الشعاع أم على

الموضوع الذي ندرسه ونبحث فيه ، وإلا فسوف يمرض الذئد نفسه لوقوع
تحت تأثير رأى سابق أو فكرة شائعة . أما إذا استقبل موضوعه ، وقد تخلص
من سيطرة الأفكار السابقة ولم يحكم له أو عليه إلا بعد دراسة موضوعية دقيقة ،
فإن ذلك سوف يساعده على أن يكون أكثر نزاهة وإصابة في أحكامه . ومن
شروط المنهج كذلك أن نستقصى كل ما كتب في موضوع دراستنا قبل الخوض
فيه ، فنعرض لوجهات النظر المختلفة ، ونبدط أمام القارئ جميع الآراء التي
تعرضت للموضوع قبل البدء في مناقشتها أو دراستها ، أو ترجيح أحد الجانبين
المتعارضين على الآخر . حتى يتضح للقارئ ، على ضوء ما عرضنا من آراء
سابقة ، ما سوف تقدمه نحن من جديد ، وما سوف نضيفه إلى ما سبقنا
من إضافات .

إذا كانت هذه بعض شروط المنهج العلمي ، فما الذي استطاع الأمدى أن

يحققه منهم ؟

والقارئ . لكتاب الأمدى يرى أنه قد التزم شيئاً من أصول المنهج العلمي في
طريقة تأليفه لكتابه : فقد بدأ أولاً بعرض تفصيل دقيق لكل ما جرى من أحكام
على لسان جميع الأطراف المعنية بقضية الفصل بين الشاعرين والحكم عليها ، ولم يها
أن يعلق على هذه الأحكام ، وإنما قدمها للقارئ وتركها أمانة بين يديه حتى
يستطيع على ضوءها أن يتبين طبيعة المركبة بين الشاعرين وما تتهبض عليه من
أسس ، فليس من شك في أن بسط جميع الآراء على هذه الصورة التي قدمها لنا
الأمدى من شأنها أن تجلو الموقف وأن تساعد القارئ على تتبع الخصومة ومطورها
وعلى دراسة أحكام كل فريق ، وما يحتاج به لهذه الأحكام من حجج وما يسوقه
من أدلة ، حتى إذا ما انتهى الأمدى من هذا الفصل انتقل إلى دراسة سرقات

أبى تمام، وما أخذه عليه النقاد من أخطاء وعيوب تتعلق بصوره البيانية والنتصاراته، ثم انتقل بعدها إلى البحري فعرض لسرقاته من أبى تمام، ثم استطرده إلى أخطاء البحري وعيوبه؛ ثم انتهى بعد هاتين الوقتين الطويلتين مع كل شاعر إلى الموازنة التفصيلية بين الشعارين، محاولاً أن يعرض ما قاله كل منهما في كل معنى من معاني الشعر، وأن يعقد المقارنة بين كل قصيدتين اخفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم لا يحاول بعد هذا كله أن يفرض عليك رأياً، أو أن يلزمك بتفضيل شاعر على آخر، وإنما يترك لك أن تقدم أى الشعارين على الآخر أو أن تحكم بأفضلية هذا على ذلك مكنتياً بما قدم إليك من دراسة حتى لا يؤثر في حكمك، وحتى لا يجعلك تنحاز معه لشاعر دون آخر.

والمتنبع لهذا التوبيخ وللخطئة التي ألزمها الأمدى في كتابه يرى أن المنهج العلمى قد وجد سبيله إليه، وذلك في عرضه لدراسته وتحديد ما على هذه الصورة فبعد أن جمع لك في الفصل الأول والثانى كل ما يتصل بالنزاع الذى يدور حول الشعارين، وما يتصل بهما من أخبار وما يؤخذ عليهما من مأخذ، انتقل إلى باب السرقات الذى يعتبر باباً جوهرياً وأساسياً في دراسة الشعارين، نظراً لما شاع في ذلك الوقت من أن البحري قد قتل على أبى تمام، وأنه انهم بالتأثر بل بالاختلاف من أستاذه، ولعلنا لا نغلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هى البواب الذى تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد. هذا إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليلى وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء. فقد كانت من الطبعى قبل أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولاً في دراسة الآبيات عند كل من

السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهما.

ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء ، ثم اتسع ميدانها لا كثر من موضوع المارقة ، فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدواية بين الشعارين ، كما حدث فى كتاب الآمدى ، عندما تعرض الأخطاء التى وقع فيها كل شاعر . وكانت هذه بحالا خصيا تناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل .

على أننا لو تركنا هذا التخطيط فى التأليف الذى صار على نهجه الآمدى وانتقلنا إلى عبارات الآمدى نفسه التى حدد فيها منهجه ، والتى حاول أن يلتزم بها فى دراسته لا يمكننا أن نقف على عقلية الكاتب نفسه وعلى منحه تفكيره ، ولا استطعنا أن نستشف من وراء فكره نوع الذهنية أو قل العقلية التى كانت تقوده فى دراسته .

يقول :

وأنا ابتدىء بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشعارين على الفرقة الأخرى ، عند تخصمهم فى تفضيل أحدهما على الآخر ، وما ينمى بعض على بعض ، لتأمل ذلك ، وتزداد بصيرة وقوة فى حكمك إن شئت أن تحكم فيما لعلك تعتقده .^(١)

ويقول أيضا :

و است أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى ؟ لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر ، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف

لذم أحد الفريقين ، لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر ؟ فى امرئ القيس
وللنابغة وزهير والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بهسار
ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم .^(١)

ويقول عندما يصل فى كتابه إلى باب الموازنة بين الشعارين .

وأنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء المعانى التى يتفق فيها الطائيان فأوازن
بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، فلا تطلبنى أن أتعدى
هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندى على الإطلاق فأنى غير فاعل ذلك .^(٢)

ويقول بعد انتهائه من الفصل الأول الذى عقد فيه جميع الخصمين :

وتم احتجاج الخصمين بحمد الله ، وأنا أبتدىء بذكر مساوئ هذين الشعارين
لاختتم بذكر محاسنها ، وأذكر طرفاً من سرقات أبى تمام ، وإحالاته وغلطه وساقط
شعره ، ومساوئ البحرى فى أخذ ما أخذه من معانى أبى تمام ، وغير ذلك من
غلط فى بعض مساويه ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا فى الوزن
والقافية وإعرابه القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فإن محاسنها تظهر فى تضاعف
ذلك وتكثف ، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجود من معنى سلكه ولم
يسلكه صاحبه ، وأفرد باباً لما وقع فى شعريهما من التشبيه ، وباباً للأمثال أختتم
بها الرسالة ، واضمح ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما ، وأجعله مؤلفاً على

(١) الموازنة ص ٦

(٢) الموازنة ص ٣٨٨

حروف المعجم ليقرّب مثاوله ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به،^(١)

والذي يتدبر هذه الكلمات ، ويمعن النظر فيها سوف يجد نفسه أمام عقلية جديدة في ميدان النقد الأدبي العربي لم نعهدها في زماننا قبل الأمدى من نقد ، كما نستطيع أن نستشف من ورائها اتجاهها في دراسة الشعر يختلف عن اتجاه ابن سلام الحجّمي وابن قتيبة . وقدامة بن جعفر وابن المعتز وغيرهم . فلأول مرة نجد أنفسنا أمام ناقد لا يستند على أحكام غيره وحدها ، ولا يرجع إلى التعميم في الحكم ، ولا يكتفى كما فعل ابن سلام وابن قتيبة بعرض موجز لحياة كل شاعر وما ورد فيه من أحكام ، وما عرف عنه من خصائص ، وما اشتهر له من شعر ، بل يترك هذا كله جانباً ويعتمد إلى الدراسة التطبيقية التحليلية التي لا تقفز إلى الأحكام قبل أن تقدم لها بمرورات تجعلها مقنعة للقارئ ومقبولة لديه . ومن بعيد النظر في كلمات الأمدى السابقة ، يستطيع أن يجد فيها بذور المنهج العلمي الذي نحرص عليه اليوم في دراستنا الأدبية ، والتي يمكن أن نحدد خطواتها في النقاط الآتية :

أولاً : عرض واف لكل ما ورد من آراء ، وكل ما جرى من أحكام على الشاعرين قبل الخوض في دراستهما ، وفي هذا يسلك الأمدى مسلك الباحث الحديث الذي لا يشرع في دراسة موضوعية قبل أن يستوفى المادة كاملة ، وقبل أن يضع بين يدينا نحن القراء خلاصة ما قيل من أحكام سابقة على الشاعرين . فإن الأمانة للسليسة تقتضي أن يستقصى الكاتب مادته من جميع المراجع والمعاني المختلفة ، حتى تستبين له الرؤيا كاملة ، وحتى تتحقق له

الإحاطة بأطراف موضوعه ، وحتى تظهر لنا بعد ذلك قيمة ما يريد أن يضيفه من جديد .

ثانياً : التزام الحذر والروية ، وتجنب النورط في الميل مع الهوى أو الخنوع لسيطرة العنصر الشخصي الذي هو من أشد ما يكون خطأ . را على الناقد إذا استبد به ، فمع اعترافنا بمبدأ الذوق الشخصي ، وأنه لا مفر منه عند الحكم على الأثر الفني أياً كان نوعه ، فإن الحد من طغيان هذا العنصر أمر لا بد منه . ولن يكون ذلك إلا برد أحكام الناقد إلى أسباب تصل بما في الأثر الذي أمامه من علاقات ، وتجنب الأحكام العامة التي لا تستند إلى دليل من واقع النص ، والتي تمنح إلى التعميم دون التخصيص . والاعتماد على الذوق الأدبي الأصيل الذي يقوم على الثقافة الواسعة المرتبطة بعيادة الأدب العربي وتطوره ، وإدراك الفروق التي تكون بين استخدام وآخر مع معرفة بأسرار اللغة ودقائقها .

ثالثاً : الاعتماد على الموازنة التي هي إحدى أدوات النقد الأساسية ، والتي هي من الوسائل التي كثيراً ما يلجأ إليها النقد التحليلي . وما نحن نرى الآمده ، في مستهل الباب الذي عقده للموازنة بين الشعارين ، يفتن إلى أهمية الموازنة في إيضاح المعنى وبيان الفضيحة بين تعبير وآخر ، أو بين صورة وأخرى فيقول : « أنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيها أشعر في ذلك المعنى بعينه ، فلا يطلبني أن أمدى ذلك إلى أن أفصح لك بأيها أشعر عندي على الإطلاق فإنني غير فاعل ذلك . »

وفي هذه العبارة إيمان واضح بقيمة الموازنة في الكشف عن القسورق

والدقائق التي تكون بين معنى وآخر أو بين أداء وأداء ، وخصوصا إذا اشترك الشاعران في فكرة واحدة أو حاولا التعبير عن موقف واحد عندئذ يكون المجال خصبا لدراسة الخصائص الفنية لكل تعبير على حدة ، ثم يأتي دور الموازنة بين طريقة أداء كل شاعر وما اعتمد عليه من وسائل لبلوغ الغاية التي يريد بها . وقيمة الموازنة في هذه الحالة أنها تربط الناقد وتشده إلى الأثر الذي بين يديه فيكون النقد نقدا موضوعيا بإزاء كل جرمية وكل مشكلة ، ومن ثم يكون نقدا منهجيا ومنهجيا .

هذه هي بعض شروط المنهج العلمي في النقد فطن إليها الآمدى وأدرك أهميتها وحاول عند تخطيطه لمنهجه في الموازنة أن يأخذ نفسه بها ، وأن يلتزمها . وإذا كانت كلمات الآمدى التي مهد بها لدراسته قد استطاعت أن تجعل في طياتها بذور هذا المنهج الموضوعي في النقد فهل استطاعت دراسته التفصيلية للشاعرين ، وأحكامه عليهما أن تطبق هذا المنهج ؟ ذلك هو السؤال الذي نستطيع من الإجابة عليه أن نحدد القيمة الحقيقية للكتاب . ومن هذه الإجابة نستطيع أن نحدد مكانة الآمدى من النقد عامة ، ومن نقاد عصره خاصة .

ولكي نجيب على هذا السؤال يلزمنا أن نتتبع فصول الكتاب ونقف عند أسلوبه في التحليل والمناقشة واستخلاص الأحكام ، وننظر بعد هذا إلى ما استطاع أن يلتزمه وينفذه من شروط المنهج العلمي التي حددناها لنفسه سابقا .

أولا : باب السرقات :

بدأ الآمدى بسرقات أبي تمام ، وقبل أن يشرع في استعراضها ، وبينان

ما اخذه أبو تمام عن غيره من الشعراء قدم مقدمة قصيره يشير فيها إلى كثرة محفوظ أبي تمام من الشعر للعرب قديمه وحديثه ، فقد شغل نفسه مدة عمره بتخير الكثير من شعر العرب ودراسته ، وله في هذا المجال اختيارات معروفة مشهورة منها الاختيار القبائلي الأكبر . اختار فيه من كل قبيلة قصيدة . ومنها اختيار قبائلي آخر اختار فيه قطعاً من محاسن أشعار القبائل ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المشهورين ، ومنها اختيار محاسن شعير الجاهلية والإسلام وهو ماسمى باختيار شعراء الفحول ، ومنها ديوان الحماسة وهو محبوب على ترتيب الحماسة إلا أنه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين .

ثم يقول الأمدى تعقيبا على هذه المختارات : فهذه الاختيارات تدل على عناية بالشعر وأنه اشتغل به ، وجعله وكده واقتصر على كل الآداب والعلوم عليه ، وأنه ما فاتته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ، ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه . ولهذا ما أقول إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها .

ثم يقول : وأما اذكر ما وقع إلى في كتب الناس من سرقاته وما استنبطه أنا منها واستخرجته ، فإن ظهرت بعد ذلك على شيء الخفاته بها إن شاء الله ، ويتضح لك من هذه المقدمة جملة حقائق : أولها : أن الأمدى يحاول أن يربط بين كثرة محفوظ أبي تمام وإطلاعه على شعر العرب قديمه وحديثه وبين ما ورد في شعره من هذا المحفوظ من تشابه في المعاني أو للصور أو الأفكار . وسواء أجهل ذلك التشابه عن قصد أو غير قصد فإن بعض أسبابه إنما ترجع إلى كثرة ما حفظ أبو تمام من شعر السابقين ، وهو تعليل مقبول ، وإن كان

يتضمن الاعتراف بأن في شعر أبي تمام الكثير الذى يعتمد فيه على ما جاء في شعر السابقين ، سواء أسمى ذلك سرقة أم تأثرا أم محاكاة أم من باب طغيان الحافظة على الشاعر .

ثم يشرع الآمدى بعد هذه المقدمة فى عرض ما قيل إن أبا تمام قد أخذته عن غيره . فيورد البيت أو البيتين لشاعر قديم أو حديث ثم يقول : وأخذته الطائى فقال . . . الخ ، ويورد البيت أو البيتين من شعر أبي تمام . وفى خلال هذا العرض يعلق الآمدى بعض تعليقات مختصرة لا تعتمد فى القليل على التحليل والشرح وبيان الفروق . وقد كنا بحاجة فى هذا الفصل إلى مقدمة أخرى قبل عرض الآيات ومناقشتها تناول موضوع السرقات وما يعنيه المعاصرون بكلمة « السرقة الشعرية » . ثم ما عند الآمدى نفسه من مفهوم للكلمة ، وهل السرقة هى النقل الكامل أم هى نقل المعنى أم هى الاشتراك فى الصورة الشعرية الواحدة ، كل ذلك كنا بحاجة إلى تحديده قبل المضى فى باب السرقات ، وبخاصة أن الكلمة قد استخدمت فى تلك العصور استخداما كثر فيه الغلو والادعاء والإسراف فى الصاق التهم بالشعراء . فكان موضوع السرقات بحالا خصبا لنيل من الشاعر والحط من قيمته عن حق وعن غير حق . وزاد من خصوبة هذا الميدان أن الشعر فى تلك الحقبة كان شعرا يميل إلى الصنعة والتقليد والأخذ من القديم . من أجل هذا عنى النقاد بموضوع السرقة وأفردوا لها أبوابا كثيرة فى كتبهم . بل لقد انفرد فيها التأليف أحيانا : ألف فيها أحمد بن طاهر للنجم ، وأحمد بن عمار ، وعنيا بصفة خاصة بسرقات أبي تمام ، وألف فيها عبد الله ابن المعتز ، وأحمد بن أبي طاهر طيفور فى القرن الثالث الهجرى . وكتب بشر بن يحيى كتابا فى سرقات البحرى من أبي تمام وفى القرن الرابع الهجرى كتب فيها أبو على محمد بن العلاء السجستاني الذى

رد عليه الأمدى في كتابه وذلك عندما زعم السجستاني أن إيس لابن تمام من المعاني ما انفرد به واختره إلا ثلاثة معان . وغير هؤلاء كثيرون كتبوا في السرقات ، وطالجوا الموضوع ونقدوا الشعراء على أساس من مفهومهم لكلمة السرقة . وكذا ينتظر من الأمدى أن يقدم بفصل عن مفهوم السرقة والأقوال المتضاربة فيها ، وخصوصا أنه أحد الذين كتبوا في موضوع السرقات ، لا في كتابه الموازنة وحده ، بل إن له في السرقة كتابا خاصا سماه « الخاص والمفترق » تكلم فيه على المعاني التي تشترك فيها العرب ، ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان مسبوقا بها ، وعلى الخاص الذي ابتدعه الشعراء وتفرّدوا به . وله كتاب آخر في للشاعرين لا تنفق خواطرهما (١) .

وأغلب الظن أن السبب في عدم تقديم الأمدى بمقدمة يشرح معنى السرقة في مستهل الفصل الذي عقده عن سرقات أبي تمام والبحتري في كتابه الموازنة إنما يرجع إلى ما كان قد ألف من كتب كثيرة في الموضوع من قبل ، وإلى ما شرحه هو عن السرقة وما حددته لدلولها من معان في كتابه « الخاص والمفترق » . فرأى أن يكتفى في هذا الباب بما يعرضه من نماذج شعرية ، ومن ملاحظات تتصل برأيه فيما أخذ أبو تمام عن غيره من الشعراء . على أن هذا كله لم يصرفه عن تحديد ما يعنيه بالسرقة ، وإن جاء هذا التحديد متأخرا وذلك في أثناء نقده الذي وجهه إلى أبي الضياع بشر بن تميم الأمدى لم يحسن في رأي الأمدى تمييز المسروق من غير المسروق ، ولم يكن دقيقا في تحديده للسرقة . يقول الأمدى متحدنا عن أبي الضياع « ولم يستعمل بما

(١) تاريخ اللغة العربي حتى القرن الرابع الهجري ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

وصى به من التأمل وإعمال الفكر شيئا ولو فعل لرجوت أن يوفق لطريق الصواب . فيعلم أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لافي المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاورتهم مما ترتفع الظنة فيه . (١) ،

ويقول الأمدى وهو بصدد عرض سرقات أبي تمام : وما نسبته ابن أبي طاهر فيه إلى السرقة وليس بمسروق ، لأنه ما يشترك الناس فيه من المعاني ، ويجرى على ألسنتهم .

ومنه ما نسبته إلى المسروق والمعتبان مختلفان ، فما نسبته إلى السرق وليس بمسروق قول أبي تمام :

ألم تمت يا شقيق الجود من زمن فعال لي : لم يمت من لم يمت كرمه
وقال : أخذه من قول العتاني :

ردت صنائمه إليه حياته فكأنه من نشرها ، منشور

ويعلق الأمدى على هذين البيتين بقوله :

« ومثل هذا لا يقال فيه مسروق ، لأنه قد جرى في عادات الناس — إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير ، وأتى عليه بالجميل — أن يقولوا ما مات من خاف هذا الشئ ، ولا من ذكر بمثل هذا الذكر . وذلك شائع في كل أمة وكل لسان . » (٢)

(١) الموازنة .

(٢) الموازنة ص ١٢٠ ، ١٢١ .

من هذه النصوص وغيرها ، وما ورد في أثناء الفصل الذى عقده الأمدى عن السرقات نستطيع أن نحدد مفهومه لمعنى السرقة . فالسرقة لا تكون إلا فى المعنى المبتدع المخترع الذى عرف لشاعر بعينه ثم يأتى شاعر آخر فيسرق منه هذا المجد يد البديع . عندئذ فقط يقال إن شاعراً سرق من آخر . وقد ضرب الأمدى مثلاً لهذا النوع عندما ذكر أن بيت أبى تمام :

أحل الرجال من النساء موافعا من كان أشبههم بهن خدودا
ماخوذ من بيت الأعشى :

وأرى الغواني لا يواصان أمراً فقد الشباب ، وقد يصلان الأمردا

ويؤكد الأمدى هذا المعنى فى الباب الأول من كتابه : « باب احتجاج الخصمين » ، فيقول رداً على ما يدعيه أبو الضياء بشر بن تميم وما يدعيه أنصار أبى تمام على البحترى من أنه سرق للكثير من دعائى أبى تمام :

« وأما إدعاؤكم كثرة الأخذ منه ، فقد قلنا إنه غير منكر أن يكون أخذ منه من كثرة ما كان يرد على سمع البحترى من شعر أبى تمام فيعلق معناه قاصداً الأخذ أو غير قاصد ، لكن ليس كما ادعيتهم ، وادعاه أبو الضياء بشر بن تميم فى كتابه ، لأننا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه ، وتجسره طبائع العمراء عليه فجعله مسروقاً ، وإنما السرق يكون فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك ، فما كان من هذا الباب فهو الذى ذكره البحترى من أبى تمام لا ما ذكره أبو تمام وحشابه كتابه . » (١)

(١) لائحة ص ٥٢ ، ٥٣

إذن فقد استطاع الأمدى من خلال كتابه أن يفصل في موضوع السرقة الشعرية ، وأن يحدد الإطار الذي تقع فيه وأن يضع حداً لهذا الخلط الكبير الذي لازم موضوع السرقات ، والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا في أخطاء يأبأها النقد الزبده المنصف فأدرك الأمدى بفضولته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا يعتمد إلى الشائع أو المتداول من المعاني ، وإنما يعتمد إلى الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر لأول مرة . لا لأن الشائع لا يظهر فيه السرقة فحسب بل لأن السارق يريد أن يقع هو الآخر على الجديد المبتدع .

ولم يقف تحديد الأمدى للسرقة في هذا الإطار وحده ، وإنما استطاع بحسه أن يحدد لنا المواضع التي لا يجوز فيها أن نتحكم على الشاعر بأنه أخذ عن صاحبه . وقد خصها لما طه إبراهيم في المواضع الآتية :

١ - المعنى المشترك بين الناس ، الذي يهوى على السنتهم ، كتشبيه الحسن بالشمس والبلدر ، والجسود بالفيث والبحر ، لأن هذه المعاني بما تقطن إليه النفس بقطرتها دون أن تحتاج إلى إلهام أو وحى من شاعر آخر .

٢ - كذلك لا يجوز ادعاء السرقة عند اختلاف المعنيين ، فليس لنا أن نقول إن بيت أبي تمام :

إذا سمينه أضحى على الهام حاكما	غدا الدفء منه وهو في السيف حاكم
مأخوذ من قول مصام بن الوليد :	
يغدو عدرك خائفا فإذا رأى	أن قد قدرت على العقاب رجلكا
فلا سرقة هنا لأن المعنيين مختلفان	

٣ - لا تكون السرقة إلا في المعاني . إذ الألفاظ مباحة غير محظورة . واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة .

٤ - ويزيد القاضى الجرجاني . وهذا رابعا هو المعنى المخترع المبتدع الذى قد دول واستفاض فأصبح لا يعد مأخوذا . وإن كان الأصل فيه لمن أفرد به كتشبيه الطلل بالخط الدارس . أو الوشم فى المعصم . وكوصف السبرق بخطف الأبصار ، وسرعة الملح ، وأنه كالقوس من النار . مثل هذه المعاني تعد كالمشاركة بين الناس لأنها جلية مستفيضة ، (١)

بقيت بعد هذا مسألة ، كثيرا ما أثارها النقاد والدارسون كمنها انتموا من قراءة هذا الفصل الذى تنقده الآمدى لسرقات أبى تمام والبحترى . وهى أن الآمدى لم يظهر العناية فى استخراج سرقات البحترى كما أظهر العناية فى استخراج سرقات أبى تمام ، وأنه لم يقف فى الاستقصاء موقفا متساويا من الشاعرين . وقد استغلت هذه النقطة عند النقاد الذين هاجموا الآمدى ، ومالوا إلى اتهامه بالتعصب ضد أبى تمام ، وظنوا أنه قصد فى تمرغه لسرقات أبى تمام إلى الاستقصاء وطول التأمل والبحث عن سرقاته . فعندما جاء دور البحترى ، لم يطول الوقوف ولا التلبس عند سرقاته كما فعل مع أبى تمام .

على أن الآمدى نفسه قد فطن ، وهو صدد البحث عن سرقات الشاعرين إلى أن الباحث عن سرقات أبى تمام أحسوج إلى الاستقصاء وطول التنقيش والتنقيب منه فى حالة البحث عن سرقات البحترى وعلل ذلك بقوله :

« ولم أستقص باب البحترى ، ولا قصدت الاهتمام إلى تتبعه لأن أصحاب

(١) تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى ص ٥٧٨ ، ٥٧٩

البحرئى ما ادعوا ما ادعاه اصحاب أبى تمام ، بل استعصيت ما أخذه عن أبى تمام خاصة ، إذ كان من أقبح المساوىء أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحرئى من أبى تمام ولو كان عشرة أبيات ، وكيف والذي أخذه منه يريد عن مائة بيت . ، (١)

وهكذا يعترف الأمدى أنه لم يجمع للبحرئى فى السرقات مثل ما جمع لأبى تمام ولكن ذلك لا يرجع فيها قال إلى عصبينه للبحرئى بل إلى أسباب أخرى يراها مقنعة .

أولها : أن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق . وأنه أصل فى الابتداء والاختراع فوجب على أحد قول الأمدى إخراج ما استعاره من معانى الناس السابقين عليه حتى يقبلين وجه الحق فيما زعم أنصار أبى تمام من أنه إمام فى الصنعة الشعرية الجديدة ، وأنه قد سبق الناس إلى أشياء ابتدعها لم يسبقه لأيهما غيره . فكان ينبغي على الباحث عن حقيقة الإبداع الفنى عند أبى تمام أن يتخبر صورته وأشعاراته ومعانيه ، ويعقد المقارنة والموازنة بينها وبين غيرها ليكشف عن مدى الأصالة والابتكار عند الشاعر . وكان طبيعيا أن يقف الأمدى عند أبى تمام وقفة أطول من التى وقفها مع البحرئى الذى لم يدع ما ادعاه صاحبه ، ولم يزعم لنفسه ولا للناس أنه إمام فى طريقة جديدة فى صياغة الشعر وتجويده .

ثانيها : أنه لو كان الأمدى يعتمد العصبية للبحرئى ، ويقصد التشويه من صورة أبى تمام لما أفرد بابا خاصا لسرقات البحرئى من أبى تمام ، فقد جمع

من سرقات البحري العامة ثمانية وعشرين مثالا ، بينما جمع من سرقات البحري من أبي تمام أربعة وستين مثالا . وفي ذلك دليل واضح على أن الهدف في البحث عن سرقات البحري يختلف عن الهدف في البحث عن سرقات أبي تمام . وإذا كان الأمدى قد حدد أن السرقة لا تكون إلا في المخمّـترع والمبتدع من المعاني ، ولما كان البحري يسير على عمود الشعر ، ويتبع في صنعه وأسلوبه سبيل القدماء ، فالمجال في البحث عن السرقة ، على ضوء هذا التحديد الذي سبق ، يكون أكثر سعة وأرحب باعاً عند أبي تمام منه عند البحري . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأمدى قد عنى عناية خاصة بتخريج سرقات البحري من أبي تمام ، وهما شاعران متنافسان ومتعاصران ، وأنه كشف في بحثه عن أربعة وستين شاهداً إن لم تثبت السرقة الفعلية فقد أثبت تأثر البحري بأبي تمام والأخذ منه . وإذا عرفت أنه لم يفعل بأبي تمام ما فعله بالبحري ، فلم يفتش في شعره عن سرقاته من البحري ، أدركت إلى أي مدى كان الأمدى منصفاً مع الشعراء فليس أبعد عن التعصب من أن يقف الأمدى عند شعر البحري ليسخلص منه كل ما أخذ من أبي تمام ، وهو يعلم تماماً مدى المنافسة التي كانت بين الشعراء وخصوصاً في ذلك الوقت .

وإذا كان أنصار أبي تمام يحدون في كثرة ما استقصاه الأمدى من سرقات أبي تمام تعصباً حـده ، فإن من حق أنصار البحري كذلك أن يحـدوا فيما عرجه الأمدى من سرقات البحري من أبي تمام لونا من التعصب حـده كذلك .

على أننا وقد عرضنا لأهم القضايا التي ناقشها الأمدى في الفصول التي عقدها للسرقات يحسن بنا الآن أن نقف وقفه قصيرة لناخص لك ١٠ أجمالنا واندمري

إلى أي حد كان الآمدى ملتزماً بالمنهج العلمى فى دراسته لسرقات . ولنبدأ
أولاً بمحققته من شروط المنهج العلمى ، ثم نخرج إلى ما زاه من مأخذ على
منهجه فى هذه الفصول .

أما ما حققه الآمدى من شروط المنهج العلمى فى السرقات فنتلخص
فى الآتى :

أولاً : تعليقاته لكثرة التشابه والتأثر والسرقة فى شعر أبى تمام فقد أدرك
أولاً العلاقة بين ما اشتهر به أبو تمام من الإطسلاع والاختيار والحفظ لأشعار
القديماء ، وبين تأثره بأشعار هؤلاء والاستعانة بها فيما أخذ أو ولد أو اخترع
من مبانٍ وصور ، فقدّم بمقدمة أشارت إلى هذه العلاقة وأبانت عن مدى
اطلاع أبى تمام على شعر القديماء ، ومدى ما اختزنه ذاكرته من محسوس
شعرى منهم .

ثانياً : استقصاؤه لمعظم ما قيل فى سرقات الشعاعين قبل الخوض فى
دراستها ، ورجوعه إلى مصادر هذه السرقات وإلى من ألفوا فيها ، فرجع إلى
ما جمعه أبو الضياء بشرى بن تميم وأحمد بن أبى طاهر طيفور ، الذى كان فى
رأى الآمدى مسرفاً فى نظرية لسرقات أبى تمام ، ورأى فيها ما يمكن أن يكون
من باب توارى الخواطر أو الاشتراك فى المعانى الشائعة . ومن أمثلة هذا تعليقه
على ما زعمه ابن أبى طاهر عندما رأى أن بيت أبى تمام :

إذا عنيت بشئ خلت أنى قد أدركته أدركتنى حرفة الادب

مأخوذة من بيت الخريمى :

أدركتنى - وذلك أول دأبى - بسجستان ، حرفة الآداب

فيقول الآمدي تعليقا على زعم ابن أبي طاهر :

و د حرفة الآداب ، لفظة قد اشترك فيها الناس . وكثرت على الألفواه حتى سقط أن نظن أن واحدا يستعملها من آخر .

هذا قول ابن أبي طاهر ، ولم يقل أبو تمام : « أدركتني حرفة الآداب » ، إنما قال : « أدركتني حرفة العرب » وقد ذكرت غاطلة في هذه اللفظة عند ذكر البيت في الموازنة . (١)

وفوق ما أشار إليه هذا الشاهد من مراجعة مقاله ببعض من عرضوا لموضوع السرقات من قبله ، فقد أبان أيضا عن مدى تحقيق الآمدي للنصوص ، وكشف عن غلط ابن أبي طاهر في نقله أو روايته لبيت أبي تمام .

كما ناقش ما زعمه أبو علي محمد بن العلاء السجستاني من أن ليس لدى أبي تمام من المعاني التي انفرد بها أو اخترعها إلا ثلاثة مصاد . وقد علق الآمدي على ما أورده أبو علي بقوله : « ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي بل أرى أن له على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة ، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه بإذن الله » . (٢)

وواضح من اعتراض الآمدي على أبي علي أنه لا يفتقد عند إنكار ما قال ورفضه فحسب ، بل يورد ما يدل به على بطلان دهواه ويذكر لأبي تمام من المحاسن ما يثبت عكس ما زعمه أبو علي . (٣)

(١) الموازنة ص ١٢١

(٢) الموازنة ص ١٢٣ ، ١٤٣

(٣) الموازنة من ص ٣٩٧ - ٤٠٠

ثالثا : التزام جانب الموضوعية فيما يتصل بتخريج السرقات سواء
كانت لأبي تمام أم البحتري ، وانتماج السبيل الذي يقيه الخلط والإسراف . فقد
كان باب السرقات ، كما عرفنا ، بابا يدعى فيه على الشعراء ما ليس لهم بدافع من
التمصيب لشاعر أو بقصد التعريض بآخر ، فحاول الأمدى أن يضع مفهومها
محددا للسرقه ، وأن يخصصه في المبتدع المخترع ، وأن يصوق بعد ذلك أحكامه
على أساس من هذا التحديد ، ومع احتفاظنا بما قد يثيره تحديد الأمدى للسرقه من
مناقشات ، فإننا لا نبالغ إذا قلنا إنه في حدود ما وضعه لنفسه من إطار ، قد
التزم الحيدة وحافظ في تخريجه للسرقات على مقاييس واضحة محددة .

رابعا : اعتماده ، فيما يخرج فيه على أحكام السابقين على ذوق مدرج
معامل ، وعلى دراسة للفروق التي تكون بين أسلوب وآخر ، أو بين صورة
وأخرى ، مسقندا في بيان هذه المفارقات على ما منحه من ذوق أدبي ، وعلى
دراسة تحليلية موضوعية لما يكون أمامه من نماذج .

ومن الأمثلة الواضحة على هذا تعليقه على ما زعمه ابن أبي طاهر من أن
بيت أبي تمام الذي يقول فيه :

لو يعلم العاقون كم لك في الندى من لذة أو فرحة لم تحمد
قد أخذه من قول بهار :

ليس يعطيك الرجاء ولا الخو ف ، ولكن يلذ طعم العطاء

وعلق الأمدى على هذا فيقول :

وما لإخاله احتذى في هذا البيت على قول بهار . لأن بهار قال : إنه
ليس يعطيك رغبة في جزاء يرجوه ، ولا خيفة من مكروه ، ولكن لا لئلاذه

المطوية . وأراد أبو تمام أن الطالبين لو علموا التناذذ للندى لم يحمدوه . فالمعنيان إنما انفقا من طريق التناذذ الممدوح بمطائه فقط . وهذا ليس من بديع المعاني التي يختص بها شاعر دون غيره . فيقال إن واحدا أخذ من الآخر . لأن العادة جارية بأن يقال: فلان لا يعطى متكارها ولا مكلفا . بل يعطى عن نية صادقة . ومحبة لبذل المعروف تامة . ونحو هذا من القول .^(١)

وعلى الرغم مما أظهرت هذه الخطوط البارزة في منهج الآمدى من روح علمية . وما أبانت عنه من خضوعه للموضوعية في دراسته ، ومن إظهار قدرته على مناقشة بعض القضايا الهامة المتصلة بموضوع السرقات القرية هو المزيد من التحليل والنقد . فقد كان هم الآمدى في هذه الفصول تحديد ما يعنيه بكلمة السرقة الشعرية ومناقشة من سبقه . ثم متابعة ما خرجت السابقتون من سرقات الشعاعين وتصنيفها . أما الجانب التحليلي النقدي الذي يتناول النصوص بالدراسة والتعليق والحكم . والذي يكشف في ثنايا ذلك عن قدرة الآمدى النقدية للشعر ومقاييسه التي يبنى عليها أحكامه فهو قليل في فصول السرقات . فكثيراً ما كانت تمر الأبيات - تلو الأبيات التي قد يقع فيه تشابه أو سرقة بين أحد الشعاعين ومن سبقه دون أن يقف الآمدى ليكشف لنا عن مكان السرقة أو وجوه الاتفاق والاختلاف بين هذه الأبيات أو بين صياغتها وصياغة غيرها .

هذا ، وقد كنا ننتظر من الآمدى ، وقد خاض في موضوع السرقة أن

يفرق بين التشابه في المعنى أو في الفكرة أو حتى في الجديد المخترع من الصورة وبين السرعة الفعلية ، فالذى له مثل ذهنية الأمدى وثقافته في الشعر والأدب ، والذي له مثل ذوقه العربي السليم في تحايل الشعر ودراسته لا يصعب عليه أن يدرك مفهوم الخلق الأدبي على الوجه الصحيح ، وأن يعلم أن أصالة الفنان أو الشاعر لا تكون إلا في التفاصيل الدالة الموحية ، وفي الفروق الدقيقة التي تكن في صياغته للامر الفني ، فقد تشابه الفكرتان ، أو قد تنفق الاستعارة عند شاعرين ، ومع ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر ، وذلك لما يضيفه الشاعر على تعبيره من خصائص جديدة ، أو ما يستعين به من وسائل في الصياغة تختلف عن وسائل غيره ، فليس هناك تعبير يمكن أن يقاسوا مع تعبير آخر ، مهما اتفقا في المعنى أو الفكرة العامة . فإضافة كلمة أو حذف أخرى ، وتقديم اسم على فعل أو ظرف على فاعله أو تأخير مبتدأ على خبر ، أو تنكير كلفة أو إحصاؤها ، أو استعمال أسلوب معين من أساليب النثر أو النفي أو الاستفهام . كل ذلك من شأنه أن يلون العبارة الأدبية بألوان لا حصر لها كما يضفي عليها معاني جديدة ، بل إن أي أثر أدبي لا يمكن أن تمرى فيه الفضيلة والمزية إلا لما يكمن في خصائص صياغته من أسرار ولطائف ودقائق ، وما تكشف عنه هذه الصياغة من قدرة على توصيل التجربة . عندئذ لا يكون للتعريف والتنكير والتقديم والتأخير ، والحذف والذكر والتكرار والإضمار والإظهار والنفي والاستفهام وغير ذلك من أساليب اللغة إلا وسائل يكشف بها الشاعر أو الأديب عن معان نفسية ، ومشاعر تكشف عن ذاته ، وتحمل ما يمانيه من تجارب شديدة إلى الناس . ولقد كشف جدد القاهر المرحاني في كتابه دلائل الإعجاز ، وهو بصدد الحديث عن فكرة النظم ، عن كثير من الأسرار الكامنة في عوامل الصياغة ، وكيف أن حرفا واحدا يقع موقعه من الكلام يمكنه أن يحمل من المعاني ، بل قل يمكنه أن يرفع

القيمة الفنية والجمالية إلى مستوى لم يكن للكلام أن يبلغه لولا مجيء هذا الحرف في مكانه من التعبير الأدبي ، وضربنا عبد القاهر الأمثلة العديدة على هذا . انظر إلى الشاهد الذي أتى به ليكشف عن الأثر الذي يتركه حرف العطف (الفاء) في بيتين من الشعر ، ومبالغ ما يمنحه هذا الحرف الواحد من فضل ، وما يضفيه على المعنى من ظلال . وذلك في قول الشاعر :

تمنا أن نلقانا بـقوم تخال بياض لأمهم السرابا
فقد لا نلقينا فرأيت حربا عوالسا تمنع الشيخ الشرابا

فإنامل موضع الفاء في قوله : وفند لا قيتنا فرأيت حربا» فسترى أنها استطاعت أن تصل بين موقفين متباينين تماما ، ينلو الواحد منهما الآخر ويناقضه . وتقف الفاء بينهما لتكشف النقاب عن خيبة الأمل التي انتهت إليها هذا الدعي المغرور الذي كان يظن أن لديه القدرة على سحق خصومه ، والذي وقع به الإعتماد والثقة بالنفس أن يتمنى اليوم الذي يلتقي فيه مع خصومه في حرب حتى يذيقهم دوسا لا يزونه ، وحتى ينتقم منهم ويتشفى . فإذا الحرب تقوم وإذا الأمل العريض الواسع يتشبه إلى حقيقة مرة ساخرة ، وإذا الأمور تنقلب إلى غير ما كان يتوقع هذا المفتون ، فينهزم أمام خصومه ولكن أى هزيمة؟ وهكذا نرى أن كثيرا مما يشرح به القارئ عقب قراءته لذين البيتين من معاني السخرية والتهكم بل والنشفي فيما انتهى إليه هذا الخصم المفتون المغرور إنما يكمن في الوصل بالفاء بين البيت الأول والثاني ، وفي براعة الشاعر وقدرته على الاستفادة من حرف الفاء الذي عرفه كيف يضعه موضعه اللائق به .

وإذا كان حرف واحد في موضع معين من الكلام أمكنه أن يحمل إلى القارئ كل هذه المشاعر ، وأن يلون البيت بماطفة محددة ، ويجعلها قادرة على أن تبلغ تأثيرها المطلوب ، فما بالك بعوامل الصياغة الأخرى ، وهي كثيرة لا حصر لها ، وهي جميعها قادرة في يد الأديب الملمهم أن تلعب على أوتار لا نهاية لها .
وقد وجدنا عند عبد القاهر أمثلة أخرى عديدة تكشف النقاب عن حقيقة لا سيبل إلى الشك فيها ، وهي أن كل مزية أو فضيلة إنما مردها إلى خصائص معينة في صياغة الكلام ونظمه .

وهذه الحقيقة على بساطتها تضع حدا نهائيا لموضوع السرقات الذي طالك الحديث والكلام والخلاف حوله ، فإن مجرد التشابه في الفكرة أو في المعنى العام أو حتى في الصورة البيانية أو في المخرج المبتدع من الاستعارة لا يكفي في الإدانة بالسرقية . ذلك إذا سلمنا مع عبد القاهر بأن العبارة بصياغة الفكرة لا بالفكرة في ذاتها ، وبما ينفيه النظم نفسه على الاستعارة من خصائص لم تكن لها من قبل . وفي هذا يقول عبد القاهر :

« إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانها إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . » (١)

وقد سبق أن عرفنا من تحليل عبد القاهر الالة الكريمة ، واشتعل الرأس شيئا . كيف أن استعارة الاشتعال للثيب ليست كل ما في الآية من روعة ، بدليل أن الاستعارة نفسها قد تتوافر في أكثر من تعبير فتراها تكتسب من كل تعبير على حدة معنى خاصا وتأثيرا مختلفا ، ومن ثم تتحدد لها القيمة الفنية

(١) دلائل الإيجاز من ٧٩ . راجع الفصل الذي كتبه عن اللغة العامية والافتة

المزخرفة عند عبد القاهر .

أو الجمالية : واستطاع عبد القاهر براءة وبذوق أصيل أن يكشف عن الفرق بين الاستعارة في كل من واشتعل الرأس شيبا ، واشتعل الشيب في الرأس ، واشتعل شيب الرأس ، فمع توافر الاستعارة في كل جملة من الجمل الثلاث فإن لها في كل جملة وظيفة ودلالة وقائدها يختلف عنه في الأخرى .

وعلى ضوء هذا التحليل الذي بسطه لنا عبد القاهر ، وعلى ضوء فكرة النظم عنده ، وما ساقته إلينا هذه الفكرة من حقائق أصيلة عن مفهوم الخلق الفني سوف تنتهي إلى حقيقة لاسيلى إلى الشك فيها وهى أن الفن ليس فى الفكرة ، ولا فى المعنى الأخلاقى الفلسفى ، ولا فى المضمون بمائة مهما تكن قيمة هذا المضمون ، وإنما الفن فى تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل ، وفى إخضاع التجربة للصورة اللفظية ، أو لآى صورة من صور الفن ، سواء أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية . أم غير هذا وذلك من أشكال للفن الأخرى .

على هذا الأساس السليم لمعنى الخلق الأدبى ، يكون مجال النقد الأدبى منصبا إلى حد كبير على ما يكون فى داخل الأثر الفنى من علاقات تنشأ من الصياغة ، وتتراد إلىها ، وعلى هذا الأساس لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف فى صورتين لشاعرين أو تعبيران أدبيين لسكاتبين مختلفين إلا إذا نقل الثانى عبارة الأول نقلا كاملا هون أن يشير إلى مصدر النقل . عندئذ ، وعندئذ فقط يكون الثانى سارقا من الأول . ومن ثم فإن التوليد الذى هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو تقدمه ، ويحاول أن يتسأر به ويزيد عليه ، لا يصح أن يسمى سرقة ، ذلك لأننا مع اعترافنا بما فى التوليد من الافتداء بالغير والاقتراس منه ، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان

يحددان قيمة كل منهما ، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى . وقد تحول هذه الإضافات الجديدة المعنى تحويلا كاملا . بل إن تحويرا صغيرا في العبارة قد يرفع قيمتها درجة عالية من السمو كما عرفنا من تحليل عبد القاهر الالية السكرية . واشتعل الرأس شيئا .

وليس أدل على أن ماسماه النقاد الأفديمون توليدا للمعنى سابق لا يمت إلى السرقة بصفة ، من المثال الذي أورده أبو هلال العسكري عندما زعم أن ابن الرومي قد سرق معنى البيتين الآتين :

يقترب هيبى على نفسه وليس بباقي ولا خال
ولو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد

من قول الجاحظ : « إن بعضهم قبر إحدى عينيه . وقال إن النظر بهما في زمان واحد من الإسراف » (١) .

وواضح ما في هذا الاتهام من تعسف وإجحاف . بل ومن جهل بحقيقة قيمة الخلق الأدبي ومفهومه الدقيق . فليس من شك في أن قيمة شعر ابن رومي لا ترتد إلى الفسكرة التي استنقأها أو استوحاها من الجاحظ بقدر ما ترجع إلى صياغة يتيقن على هذه الصورة ، التي لو قارناها بعبارة الجاحظ لما وجدنا مجالاً للمقارنة . فليس من شك أن في بيتي أبي تمام من عناصر الصياغة ما يحدد الفسكرة ويلونها . بل ويضيف إليها إضافات كثيرة تمنحها القدرة على الإيحاء بموقف مختلف ، بل وتكسيها روحا مريزا وجديدا . فالتنفس من منخر واحد ليس مساويا للنظر بعين واحدة . وعلى الأخص في هذا المجال الذي يتحدث

(١) الخنار من سر الصائغين لأبي هلال العسكري ص ٥ .

فيه الشاعر عن تقتير عيسى على نفسه وشحه البالغ الذي يرشك أن يقطع عليه أنفاسه، وأن يجعله يحاسب نفسه ويراقبها مراغبة أبانج حد الخلق حين يتمنى لغلبة الشح عليه لو استطاع أن يتنفس من منخر واحد .

أفبعد هذا يمكن أن يقال بأن ابن الرومي قد سرق بيتيه من عبارة الجاحظ ؟ وهل يجوز لمن له بصر بالشعر أن يخلط في مفهومه للسرقة إلى هذا الحد الذي لا يفرق الإنسان فيه بين السرقة والتأثر أو الاستيحاء أو الاقتباس ؟ ويحسن بنا ، قبل أن نترك موضوع السرقة أن نهدر إلى ما كتبه الدكتور مندور عن الفرق بين هذه السمات في الفصل الرابع الذي كتبه عن السرقات في كتابه النقد المنهجي عند العرب ، إذ يقول :

« ولقد كان انشأة تلك الدراسات أثر سىء في توجيهها فأينماها تسمى قبل كل شيء إلى تجريح الشعراء . ولهذا لم تستقم المبادئ . التي اتخذت فيصلا فيها ، كما أنهم لم يفرقوا بين السرقة وغيرها .

والواقع أنه من الواجب أن نميز بين أشياء . فهناك :

١ - الاستيحاء : وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمكان جديدة تستند عليها

مطالعاته فيما كتب الغير .

٢ - استعارة الهياكل : كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو

قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي ، وينفذ الحياة في هذا الهيكل حتى ليكاد يخلقه من العدم .

٣ - التأثر : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب ،

ولقد يكون هذا التأثر تلهذا ، كما قد يكون من غير وعي ، وإنما النقد هو الذي يكشف عنه .

٤ - وأخيراً هناك السراقات : وهذه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتهجها بنصراً دون الإشارة إلى مأخذها . وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة ، (١) .

هذا ، ولعله من الغريب حقاً أن ينساق الآمدي إلى استعمال المفاهيم التي كانت شائعة في عصره ، وعلى الأخص في دراسته للسراقات ، فعلى الرغم من أنه حدددها في المبتدع المخترع فهو لم يفتن إلى أن هذا المبتدع المخترع نفسه موضع خلاف كبير ، أقول لأن من الغريب أن تغترب الآمدي تلك المفارقات بين الأساليب المختلفة وإن اشتركت في معنى واحد ، مع أنه هو الذي يقول : « إن حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكتشف بهاء وحسناً ورواقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعد » .

أليس في هذه العبارة ، وفي براعة الآمدي في نقده التحليلي وموازناته بين الشعراء ، وما لا يكشف عنه في نقده وتحليله من أصالة ودقة ، ومن ذوق عربي خالص ، نقول أليس في هذا كله ما ينافي ما انتهى إليه من تحديد لموضع السرقة ؟ على أنه يحسن بنا ألا نبالغ كثيراً فيما نتوقع من ناقد كآمدي ، وألا ننتظر منه أن يحقق كل الدفاتر نحن اليوم من أفكار ، وما بلغته دراساته - اتنا الأدبية من تطور ، بل لابد أن تكون أكثر واقعية فنضع في الاعتبار المجال التاريخي الذي كان له تأثيره في فسكو الآمدي ، وطبيعة العصر وما فيه من ثقافات تأثر بها الناقد ، ومن قيم محددة فرضتها الحقبة الزمنية نفسها ومع ذلك فالإنصاف يدعونا إلى أن اللامدي من الآراء والملاحظات المتصلة بمفهوم النقد الأدبي ، وعلاقة الأمر بالفلسفة والدور الذي يلعبه الذوق الأدبي في الحكم

على الأثر اللغوي ، والاعتماد قبل الحكم على المنهج العلمي الذي يسرد كل شيء إلى أصله ، والذي يلتمس الدليل قبل الحكم ويتجنب التعميم الخجل ، نقول إن الإنصاف يدعونا إلى الاعتراف بأن الآءدى قد انتهى فى هذه المسائل كلها إلى حقائق تلتقى بعضها مع ما يراه نقاد الغرب اليوم . وسيتضح لنا كثير من هذا فيما سنعرض له الآن من دراسة لمذهب الآءدى فى النقد .

النقد التحليلى ومنهج الآءدى فيه :

لقد ذكرنا فى بداية هذا البحث أن أخص ما يميز كتاب الموازنة للءءدى أنه يعتبر أول كتاب فى نقد النصوص وتحليلها ، وأنه المحاولة النقدية الأولى التى لا تنكفى فى دراسة الشعراء بعرض لتأريخ الشعراء وحياتهم ، واستشهاد ببعض أبيات من شعره ، دون النظر فى هذا الشعر ومحاولة تقويمه وتحليله وفق منهج محدد فى نقد الشعر ، كما قلنا إنه المحاولة الأولى التى لا تنكفى فى الحديث عن الشعر والشعراء بالجانب النظرى وحده مقتصرة على عرض بعض القضايا التى تتصل بالنظرية الأدبية ، أو ببعض الخصائص التى تميز الشعر عن غيره ، أو بالاهتمام بوضع تحديدات أو تعريفات للشعر أو النقد أو البلاغة ، أو الفصاحة أو الذوق الأدبى ، أو الكلام فى موضوعات تتصل بالنقد النظرى ، مثل للتكاف والطبع فى الشعر ، أو لمذهب البديع والصنعة ، أو غير ذلك من مسائل نظرية خاض فيها القاد العرب من قبل من أمثال محمد بن سلام الجعفى فى طبقات فحول الشعراء ، وابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، وقدامة بن جعفر فى نقد الشعر ونقد الثر ، وابن المعتز فى كتاب البديع ، وغسبر هؤلاء من طرءوا موضوعات كثيرة نظرية ، حتى إذا جاء دور التطبيق والتحليل لم تجد عنءم النقد التحليل الذى يصنع فيه النافء النص الشعرى أمامه فيتأمله ويحسه

ثم يدرس ما فيه من خصائص ، ويكشف عما فيه من معان أو قيم ، مستعينا بما يستعين به للنقد المعلى من وسائل يلعب فيها الذوق والخبرة والثقافة والمقارنة دورا إيجابيا ومنهجيا . ولسنا نذكر أن احتدام الخصومة بين مذهبين متباينين في الشعر العربي ، وما دار حولهما من معارك كان العامل الأول الذي مهد لهذه الدراسة التحليلية التطبيقية التي قام بها الأمدى ، ولكننا مع اعترافنا بأن شيئا من الفضل في ظهور هذا النقد التحليلي إنما يرجع إلى طبيعة الخصومة نفسها ، إلا أننا حينما ننظر إلى موازنة الأمدى ودراسته للشاعرين ونضعها جنبا إلى جنب مع مظاهر من دراسات في تلك الفترة ، مثل دراسة الصولي في كتابه « أخبار أبي تمام ، وما ألفه ابن أبي طاهر طيفور المتوفى ٨٣٠ هـ في سرقات الشعراء عامة ، وسرقات البحري وأبي تمام خاصة ، وما كتبه أبو الضياف بشر بن تميم عن سرقات البحري من أبي تمام ، وغير هذه مما ذكره ياقوت في معجمه ، وابن النديم في فهرسه من كتب الخالدين عن أخبار أبي تمام ومحاسن شعره ، وعن كتب لأبي العلاء المعري عن ذكرى جبيب ، وعن « عبك الوائد » ، وما جاء بعد ذلك من شروح لهذه الكتب مثل شروح الصولي والمدرزوقي وأبي العلاء والخطيب التبريزي وغيرهم (١) نقول لو وضعنا كتاب الموازنة جنبا إلى جنب مع بعض ما وصلنا أو أمكننا معرفته من هذه الكتب التي أثارها شعر أبي تمام لأمكننا أن ندرك قيمة الأمدى .

ولعل أكثر الفصول خصوبة في كتاب الموازنة . وأغناها بالتحليل والدراسة التطبيقية هي الفصول التي تناول فيها الأمدى عيوب الشاعرين وأخطاءهما في الالفاظ والممانى ، وكذلك الفصول التي تعرض فيها لقياس

(١) ياقوت ٣ من ٩٠ ط رفاعي ، الزهرست من ٢٤٦ ط مصطفي محمد .

الاستعارة والتشبيه وألوان البديع عند الشعراء وعلى الأخص عند أبي تمام ،
ففي هذه الفصول دون سواها يتجه الأمدى إلى النقد التحليلي ، وإلى الشرح
والتفسير ، وتمييز الجيد من الشعر ، ثم تحليل الأحكام وتأنيدها بالحجج .

ومن يقرأ هذه الفصول بإمعان يستطيع أن يجد فيها بذورا صالحة للدراسة
التحليلية في الشعر التي تنهض أساسا على تتبع عناصر الشعر ومقوماتها ، رؤية
المشاكل الداخلية للأثر الفني ، ومقارنتها بغيرها لنرى بفضل أي عنصر أو
الخصائص امتاز هذا الأثر عن ذلك ، ولماذا أحدث الشعر هذا التأثير أو
ذلك ، ولماذا وفق هنا ولم يوفق هناك .

وليس هناك من سبيل إلى تحقيق شروط المنهج التحليلي في الشعر إلا
بتوافر بعض العوامل الأساسية : أولها ثقافة واسعة بالأدب وطروبه وأشكاله
ومدارسه واتجاهاته لا تقف عند حدود العصر الذي يدرسه الناقد بل تتجاوز
العصر الذي يدرسه إلى العصور الأخرى السابقة للمرحلة التي ينقدها والمراحل
الأخرى التي أعقبها . أو بمعنى آخر الإحاطة الشاملة بحياة الأدب في عصوره
المختلفة والإلمام بهذه الحياة لإلمام إحساس وتذوق لإلمام معرفه عقلية فحسب ،
ومعنى بهذا أنه لا يكفي الناقد أن يدرس تاريخ هذه العصور وما فيها من
تيارات أدبية أو مدارس شعرية ، وما كتب فيها عن الشعراء وأخبارهم
وحياتهم والمؤثرات التي أثرت فيهم . فمثل هذه الدراسة التاريخية لمراحل
الأدب واتجاهاته ومدارسه ، ودراسة البيئة والزمان والمكان ، والمجتمع وما
يصطرح فيه من منازع فكرية أو اتجاهات سياسية ، يمكنها أن تاقى ضرورا
هاما على تاريخ الأدب ، كما يمكنها أن تفيد إفادة هامة بما تقدمه للناقد
معلومات من شأنها أن تثير السبيل أمامه ، بل ربما كان لها التأثير المباشر على

فهم الآثار الفنية - والكشف عن كثير من خباياه . ولكن مثل هذه الدراسة النظرية وحدها لا تكفى بأى حال فى مجال الحكم على الآثار الفنية ودراسته دراسة تحليلية . بل ينبغى أن يضاف إلى هذه الثقافة النظرية ثقافة أخرى عملية تتمضى على أساس من الإلمام بالأدباء والشعراء لإلمام ذوق وإحساس . ولن تتمحق هذه الثقافة الأخرى إلا بالممارسة العملية ، وطول المصاحبة والمعاينة للآثار الفنية ، واكتساب الخبرة التى تمكننا من رؤية الحقائق ، والتى تجعل الناقد كالطبيب الذى يعلم لماذا نستفيد من هذا الطعام أكثر من ذلك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يحدد نشاطنا ، وينمى خلايانا . وثانيهما : ذوق أدبى لا يقف عند حدود الخبرة والثقافة والدربة والممارسة وحدها ، بل يتجاوز هذا كله إلى الاعتماد على الموهبة التى لا تتوافر لكثير من الناس ، وإنما يمتاز بها قوم دون قوم ومن وهبهم الله القدرة على الإحساس بالفن والتميز بين أساليبه وورؤية الدقائق والأسرار التى لا تعلم نفسها لكل قارئ . بل تحتاج إلى طبيعة ذات حساسية من نوع خاص . ومع إيماننا بأن جزءا كبيرا من الذوق الأدبى يمكن أن يربى وأن يكتسب بالخبرة وطول الممارسة إلا أننا نؤمن كذلك بأن فى الفنون جميعا أشياء لا نستطيع أن ندركها بالاكتساب والخبرة وحدهما ، بل لابد من توافر هذا الاستعداد الفطرى ، أو تلك التى تجعلنا أقدر على ممارسة الشعر والأدب من غيرنا من الناس .

وثالث هذه العوامل القدرة على تحليل أحكامنا وفهم من-ج لا يسمح بطغيان الذوق الشخصى أو تحكمه ، فنحن مع إيماننا بالعنصر الشخصى والذوق الأدبى إلا أننا لا بد أن ندعم أحكامنا الخاصة بالمنطق والحجة حتى يصبح حكمنا الشخصى حكما عاما مقبولا لدى الآخرين ومقنعا لهم . وتحقيق هذا

المنهج يتوقف على طريقة الناقد في مناقشة العمل الأدبي الذي أمامه . وعلى ما يسوقه من تبريرات لأحكامه . تتخذا الأسلوب العلمى الذى يقوم على الاستقصاء والاستقصاء ، وعلى التدرج فى الدواىة من المقدمات إلى النتائج وعلى الاستقصاء والمقارنة والموازنة والتحليل التى هى من أهم الوسائل للنقد التحليلى ،

وبعد . فإذا استطاع الأمدى أن يحققه من هذا المنهج ؟ إن دراسة الأمدى الأخطاء والمعانى عند الشعاعين قد أبانت عن إلمام واسع بالشعر العربى ، وعن دراية بأساليبه المختلفة . ولقد كان لهذه الثروة الشعرية التى تمتع بها الأمدى أثرها الواضح فى دراسته للشعر وتحليله . فكانت أبرز العناصر فى نقده التحليلى اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر الذى ينقده ، وبين الآيات الأخرى التى تشابهه معه فى المعنى أو التى تشير معه فى نفس الاتجاه . ولا معنى بعنصر الموازنة هنا الموازنة بين أبى تمام والبجستى . بل الموازنة التى يستعين بها الناقد من أجل تبرير الأحكام وتدعيمها فمن وسائل تدعيم الحكم أن تشفع النص الذى تنقده جنباً إلى جنب مع غيره حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه . وبيان ما فيه من خصائص عن طريق مقارنته بغيره .

فإذا دح أبى تمام رجلاً بقوله :

رفيق حواشى الحلم لو أن حلمه بكفئك ما ماريت فى أنه برد

فيملق عليه الأمدى بقوله :

والخطأ فى هذا البيت ظاهر ، لأننى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقية . وإنما بوصف بالهظم والرجحان والثقل

والرزانة ، ونحو ذلك ، ثم يورد الآمدى الأمثلة المختلفة التى يرد فيها وصف
الحلم عند الصحراء مقدما ، فيستشهد ببيت النابغة :

وأعظم أحلاما وأكثر سيدا وأفضل شغوعا إليه وشافعا
وبيت الأخطل :

شمس العداوة حتى يستفاد لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قدروا
وقول أبي ذؤيب :

ومبر على حدث النائبات وحلم وزين وقلب ذكى
وقول عدى بن الرقاع :

أبت لكم مواطن طيبات وأحلام لكم تزن الجبالا
إلى غير هذه من الآيات التى يتضح منها موقف الشعر القديم من وصف
الحلم ، فهذه طريقة وصفهم للحلم ، فقد مدحوه بالثقة والرزانة ، وذموا
بالطيش والخفة . عندما يورد الآمدى هذه الأمثلة إنما يستخدمها كأداة من
أدوات النقد . (١)

ولكن الآمدى لا يقف فى نقد بيت أبى تمام عند هذا وحده ؛ فقد يختلف
أبو تمام من سبقه فى وصف الحلم ويأتى بالجديد من الشعر ؛ ولكن الذى أفسد
عليه بيته حين وصف الحلم بالرقعة أنه شبهه بالبرد . والبرد لا يوصف بالرقعة ؛
ولما يوصف بالمثانة والصفافه ؛ وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . والذى يدعم
الآمدى حكمه هذا ويجعله مقبولا لديك يروح الشعر العربى مرة أخرى ؛
وللأمثلة والشواهد ؛ فيستشهد ببيت ابن الطائية على أن للبرد ألوانا مختلفة
فهو لا يكون من لون واحد :

اشاقتك أطلال الديار كأنما معارفها بالابرقين برود

والأبرق ، والبراق من الأرض ما كان فيها حجارة وورمل فقيل برقما
لاختلاف الألوان فيها ، وعن ذلك الحبس البرق الذي قل من قوى مختلفة
الألوان ، فذلك شبه الشاهر معارف البراق بالبرود لاختلاف ألوان البرود .
ثم يستطرد الأمدى فيقول :

ولولا أنه قال هريق - واثق الحلم ، لظننت أنه ما شبهه بالبرد إلا لثباته .
وهذا عندي من أنفحس الخطأ . وليس هذا وحده سبب فساد البيت وإنما فساد
أيضا لأسر آخر هو قوله : ولو أن حله بكفيك ، وهذا في نظر الأمدى كلام في
غاية القبح والسخافة . ويقول :

دواني لأعجب من أتباع البهثرى إيساه في البرد - مع شدة تجنبه الأشياء
المنكرة عليه - حيث يقول :

وليال كمين من رقة الصيف فخيلى أنهن برود

وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا في الرقة غير البرد ؟ ولكن الجيد في وصف الحلم
وقوله تبعا للمذهب الصحيح المعروف :

خفت إلى السؤدد المجنوا أمضته ولو يوازن رضوى حله رجعا
وقوله :

فلو وزنت أركان رضوى وبذل وقيس بها في الحلم خف ثقلها

وأبو تمام لا يحمل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ،
ولما بهتدون ، ولعله قد أوود أمثلة ، ولكنه يريد أن يتبدع في الخطأ .

وبالتأمل فى ملاحظات الأمدى ، نجد أنها جميعا معتمدة على محصول وافر من الثروة اللغوية والهدمية ، ومعرفة أساليب العرب واستخداماتها للكلمة ، كما نجد أن هذه المعرفة الواسعة قد أسعفت الناقد وأعانتة على تبرير أحكامه وتدعيمها ، والرجوع إلى الشعر القديم واستنفاذه والاستناد إليه مسألة تكاد أن تكون شائعة فى نقد الأمدى : فهو يقول تعليقا على بيت أبى تمام :

من الهيف لو أن الخلائل صيرت لها وشحا جالت عليه الخلائل

هذا الذى وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلائل والبرين أن توصف بأنما تعض على الاعتزاز والسواعد ، وتضيق فى السوق ، فإذا جعل خلائلها وشحا تحول عليها فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلائل الذى من شأنه أن يعض بالساق وشحا مما تلا على جسدها ، لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به ، فتطرحه على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن ، وينصب جانبها الآخر على الظهر حتى ينتهى إلى المعسر ، ويلتقى طرفاه على الكهف الأيسر ، فيكون منها فى وضع حائل السيف من الرجل . وإن كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسهة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخطه . وإنما يوصف الوشاح باللقاق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، لأنه يلقاق هناك إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا ، بل حركته تدل على ضمير البطن أكثر ، وإيس طوله فى نفسه مما يدل على امتلاء ولا نخس ، وإذا كان الخلائل - وهو الحلقة المستديرة - وشحا للمرأة فإنه يأخذ أعلا جسدها كله ، وهذه إذا كانت فقد مسخت إلى غاية القماء

والصغر ، وصارت في هيئة الجمل . (١)

ثم يلجأ الأمدى بعد هذه المناقشة الموضوعية المدعومة بالدلائل والمنطق والذوق إلى الشعر العربي يستعين به في إقناعك برأيه فيقول : وقد تصف العرب الخصر بالدقة ، ولكن تعطى كل جزء من الجسد قسمة من الوصف ، كما قال أمروء القيس :

طوال متون ، والعرايين كالقنا لطاف الخصور في تمام وإكمال
الأتراه لما قال : « لطاف الخصور ، قال : « في تمام وإكمال ، :
ولو قال هذا الشاعر : « لو أن الخلاخل صديرت لها حقبا ، أصبح له المعنى ؛
كما قال منصور النمرى :

فلو قصت يوما حجلها - بحقابها اكنا سواء ، لا بل الحجل أوسع
فجمل حجلها - وهو الخلخال - أوسع من حقابها ، والحقاب ما تديره المرأة على
خصرها . (٢) .

ولا يقف الأمدى في تقدمه ليبيت أبي تمام عند حد الاستشهاد بهذه الآيات وحدها ، بل يمضي بعد ذلك في الرجوع إلى عادة العرب عندما تذكر الحيف وطى الكشح ودقة الخصر ، وأنها لا تذكر هذا إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستعجب فيه الامتلاء والرى والغلظ ولا يكاد يترك بيتا في هذا المجال إلا ذكره .

(١) المرجع السابق من ١٤٣ .

(٢) المرجع السابق من ١٤٣ و ١٤٤ .

هذا المحصول الضخم من الشعر الذى يحفظه الـأمسدى ، والذى يواتيه فى غير صعوبة كلها جاءته المناسبة للاستدلال به ، عنصر عيـق الفائدة فى النقد التحليلي ، إذا ما دعمه الذوق السليم ، وموضوعية التحليل والمناقشة . ولا يخفى أن فى الاستدلال بالشواهد اختبار الذوق الناقد . فنحن نستطيع أن نحكم على ذوق الـأمدى ، وقدرته على التمييز بين الجيد والردى من الشعر من خلال مقارنته وموازنته بين الأبيات . ولنصرب لذلك مثلاً بنقد الـأمدى لبيتى أبى تمام الذى يقول فيها :

ولما استحر الوداع المحض وانصرفت أو اخر الصبر إلا كاظماً وجهاً
رأيت أحسن مرئى وأقبحه مستجمعين لى التوديع والمعنا (١)

يملى الـأمدى على هذين البيتين بقوله : وكأنه استحسن أصابعها ، واستقبح إشارة إليه بالوداع . وهذا خطأ فى المعنى ، أترام ما سمع قول جرير :

أنسى إذا تودعنا سليماً بفرع بشامة ؟ سقى البشام
فدعا للبشام بالسقيا لأنها ودعته به فسر بتوديعها .

وأبو تمام استحسن أصابعها ، واستقبح إشارتها مودعة . وأمرى إن منظر الفراق منظر قبيح ، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجمل الناس بالحلب ، وأقلهم معرفة بالفرز ، وأغظهم طبعاً ، وأبهم فهماً (٢) .

(١) النمى : دجى له أصوات لطيفة كأنه نبات جارئة ،

(٢) الموازنة ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

وواضح من المثال السابق أن الآمدى لا يسوق الشاهد هنا لمجرد الإقناع المنطقى أو الاستدلال العقلى فحسب ، بل إن فى ضربه للمثل بيت جرير لدايلا قويا على أن الاستشهاد هنا استشهاد ناقد يذوق الشعر ويعرف كيف يميز فيه بين الجيد والردى . فقد فطن الآمدى إلى ما بين بيتى أبى تمام وبيت جرير من فروق جوهرية ، فبينما استهوت أبا تمام الصنعة والتقسيم بين أحسن مرئى وأقبحه ، فصرفته عن الإحساس الصادق بالخطا الوداع ، وجعلته يرى فى إشارة الحميدة حسنا وقبحا فى وقت واحد ، نرى جريرا لا يجد فى بد حبيبتيه وإشاراتها له إلا كل جمال ، فما كادت محبوبته تلوح له بالبشام حتى دعا له باستقيا . بل لقد دخل البشام التاريخ منذ أن أمسكت به محبوبته ولوحت إليه به قبل وداعها .

وبما يدل على أن الاستشهاد والموازنة عند الآمدى مردهما إلى الذوق السليم ، وإلى الإحساس بالشعر ، ونحن اختياره للشاهد المناسب فى الموضع المناسب نقده لاستعارة أبى تمام لكلمة الأخادع فى قوله :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أضججت هذا الانام من خرقك
وقوله :

سأشكر فرجة اللب الرخى وابن أخدع الدهر الابى
وقوله :

فضربت الشتاء فى أخدعيه ضربة غادرة عودا وكوبا

يقول الآمدى فى نقده للاستعارة فى الأبيات السابقة : وقد تراء يخالط الحسن بالقبيح ، والجيد بالردى ، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعارا

لدهر ، ولو جاء في غير هذا الموضع ، أو أتى به حقيقة ، ووضعها في موضعه
ما قبج ، نحو قول البحتري :
وأعنت من ذل المطامع أخدعي

ونحو قوله :

ولا مالت بأخدعك الضياع

وبما يزيد على كل جيد قول الفرزدق :

وكنا إذا الجبار صعر خدعه ضربناه سيق تستقيم الأخادع

فأما قوله : « فضربت الغتاء في أخدعيه ، فإن ذكر الأخدعين هاهنا ، هل
قبحهما ، أسوخ ، لأنه قال : « ضربة غادرته عودا ركوبا » وذلك أن العود
المسن من الإبل والبعير أبدا يضرب على صفحته عنقه فيذل فقربت الاستعارة
ها هنا من الصواب قليلا . ومن اللقبيح في هذا قوله :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أصبححت هذا الأنام من خسررك

أي ضرورة دعتهم إلى الأخدعين ؟ وقد كان يمكنه أن يقول : « من اعوجاجك ،
أو « قوم معوج صنعك ، أو يا دهر أحسن بنا الصنيع ، لأن الأخرق هو
الذي لا يحسن العمل ، وضده الصنيع ، (١) .

والأمثلة على اعتماد الأمدى على المعرفة والذوق كثيرة في كتابه ، ويكفيها
ما استشهدنا به للدلالة على مدى ما استطاعت معرفة الأمدى بالشعر العربي ،
وثقافته الأدبية والأغوية ، أن تعينه على الدراسة التحليلية المقارنة وعلى المناقشة
المستندة إلى البيئة والدليل . وإلى الذوق الأدبي الخالص الذي لم يفسده ولم

يضل أحكامه الواقع بالمنطق الشكلي أو بالفلسفة ، فقد همداه وعيه بحقيقة الأدب والشعر إلى تجنب كل مالا يتصل بالأدب والنقد من تيارات العلوم الفلسفية المستحدثة . بل هو يرى فيما كتب من حقائق عن مفهوم الشعر أن الشعر يمكنه أن يقف على قدميه ، وأن يستغنى عن الحكمة والفلسفة ، متى ما حقق المقصود والمراد منه ، ومتى ما أصاب غرضه ، وبلغ أهدافه . يقول :

وقالوا : وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عيوبه مقصورة عنها ، واسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده فيها بالفاظ متعسفة ونهج مضطرب ، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر - قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة فإن شئت دعواك حكيمًا أو سمينًا فيلسوفًا ، ولكن لا نسليك شاعرًا ، ولا ندعوك بليغًا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاقهم ، (١) .

وهكذا نرى أن تفريق الآمدي بين الفلسفة والشعر تفريق يدل على أن الشعر عند الآمدي غير العلم وغير الفاهة وغير الحكمة ، وأنه العبرة في الشعر ليس بما يحتويه أو يتضمنه من فكر أو علم أو فلسفة ، وإنما هو بمدى تحقيقه للقيم الفنية التي انتهى إليها الشعر كما عرفناه عند العرب . ومن ثم فإن الرجوع دائما للصياغة الشعرية العربية هي المقياس الأول في جردة شاعر أو ردايته عند الآمدي ، وتحكيم الذوق العربي الخالص هو كذلك العمد في الحكم على الشعر وتقويمه .

وليس من شك في أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر للتقديم ، ومبدأ الوعي

الكامل بالثقة ليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرتة أمر ضروري في تقويم العمل الفني ، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدها في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي قد تحسول بين الفنان وبين التطور الذي يشهده . فنحن لا بد أن نحتكم للقديم ، على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة .

والآمدى في الموازنة من كبار النقاد المدافعين عن عمود الشعر . وبالتالي فهو من كبار النقاد المدافعين عن القيم المتوارثة للشعر . ونحن نقدر موقف الآمدى ، ونعلم لماذا نصب من نفسه حاميا ومدافعا للقيم القديمة في الشعر . فقد وجد الآمدى نفسه أمام شاعر يزعم أنه ، بخروجه على طريقة القدماء في الصياغة ، قد حقق ما لم يحققه الأولون وهو أبو تمام ، ولما كان واجب الآمدى أن ينظر في هذا الجديد الذي أخرجه أبو تمام ، ولما كان الآمدى لا يستطيع أن يفصل في هذا الجديد الذي يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يردده إلى القديم ، وبعد أن يضعه معه جنباً إلى جنب ، فقد لجأ الآمدى إلى عمود الشعر ، وإلى المتوارث القديم ليجمعه مقياساً وفيصلاً في الحكم على أصالة أبي تمام أو زيفه .

ونحن . وإن كنا نقدر الدافع الذي دفع بالآمدى إلى الاحتكام لعمود الشعر عند النظر في شعر أبي تمام والبحر . ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدى من تحكيم المقياس القديم في الشعر إلا أننا لا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدى هو الحكم الأخير في القضية . وخصوصاً إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزه . أو إذا تشددنا في تطبيقه لدرجة التعسف فإننا بذلك نكون قد فرغنا على الشعر لو أننا واحداً لا يتعداه .

نحن قد نتفق مع الآمدى بأن محاولات أبى تمام فى الخروج على عمود الشعر لم تنجح النجاح المرجو لها ، وأنها لم تحقق أصالة ذات قيمة فى الشعر ، فقد كان معظم محاولات ضربا من الضاية بالهكل وإسرافا فى التوساتق والتزيق والزخرف ، ولسكننا مع ذلك لاتفافى الآمدى فى أن يحمل نقده وحكه على الشعراء مبنا على أساس من الاحتكام إلى القديم والقديم وحده ، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف والمتداول والموروث من القيم والأساليب ثم يحقق مع ذلك اتصارا أو ابتكارا فنيا لا يحققة له من سار على عمود الشعر .

ولقد حدث أن وقع الآمدى فىا خهيئنا أن يقدم فىسه من يعمل النغالب الادبية الحكم الأول والأخير فى نقد الشعر ، فقد رأينا يشدد فى نظره إلى اللغة حتى أوشك ألا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير ، وجاءت كلشدة المبهورة : « اللغة لا يقاس عايها » . دليلا على شدة محافظته ، الأمر الذى حال بينه أسبانا وبين رؤية الجديد فى الأساليب والصياغة ، فهو يعتبر كل من يخرج فى اللغة على ما عرفه الأولون وانتموا إليه خطئا . ومثل هذا الحكم العام يتنافى مع الفهم الصحيح للفن وحركة تطوره المستمرة والتي لا تنهى عند حد . كما أنه يؤثر بالضرورة فى منهج الناقذ الذى قد يهمل ، فى حدود هذه النظرة المحافظة ، الكثير من الجديد الذى قد يحققه الفنان . وهذا هو ما حدث للامدى عندما عاب على الشاعر قوله (« لا أنت أنت ») ولا الزمان زمان ، فقد رأى فى قوله ، لا أنت أنت تعبيرا شعبيا وانكر أن يقيسه على ولا العقيق حقيق .

وفى هذا ما فيه من تأمر بالاحتكام إلى القديم وحده ، ونظريته إلى الفلسفة

التقديمية نظرة تقديم (١)

كما نرى في نقده ليعص أخطاء أبي تمام تأثرا بهذه النظرة المحدودة .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى التي تأخذها على نقد الأمدى التحليل أنه جعل للنزعة الكلاسيكية صبغة لايسهل التحلل منها . وجعل عمود الشعر أهمية بالغة . مع أن التركيز على عمود الشعر وحده لا يغني كثيرا عند ما قدم مسع الآفاق ، وحبب النظرة . ذلك أن عمود الشعر في أكثر حدوده ، لا يتجاوز فكرة الاعتدال ، والصحة والسلامة ، وتحديد الشكل الجميل . وشرف المعنى وصحة جزائه ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام الأجزاء في النظم والثامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه المستعار له . ومشاكل اللفظ للمعنى ، وشدة افتقارهما للقافية (٢) .

فإذا كانت هذه هي السمات الأساسية لعمود الشعر ، وإذا كانت النظرية التقديمية عند الأمدى سوف تقف عند هذه الحدود ولا تتجاوزها ، فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة التقديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله . الأمر الذي يجعلنا ، مع تقديرنا الكبير لما حققه الأمدى من نقد تحليلي منهجي ، ومن دراسة ذوقية للشعر العربي ، نتحفظ قليلا فننبيه إلى أن مثل هذا النقد التحليلي قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة وأعمق نفعا لو أنه تحرر من تلك النظرة المتشددة والمسرقة أحيانا . والتي جعلت المجال أمام الأمدى محصورا إلى حد كبير في حدود ما يقرضه عمود الشعر . وما يلزمنا به المورد من قيود .

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ١٠٢

(٢) الموازنة ص ٢٦

(٣) فن الشعر ص ٥٧

الذوق الأدبي ومناهج النقد

النقد في كلمات قليلة هو القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها ، ولما كان من المسلم به أن الأثر الفني إنما يتدرج من حيث القيم الجمالية فإنه لا مناص لنا من أن نحاول معرفة مكان هذا الأثر الفني من درج القيم ، لكن هذا التدرج ليس له دقة درج القيم والموازن : ومن هنا نشأت الصعوبات التي لا بد من مواجهتها إذا صح لنا أن نتعرض للنص الأدبي أو الأثر الفني بالتفويم والتقدير . الصعوبة ناشئة من أن هناك تنوعا في تقديرنا للفن وهذا التنوع لا بد من التسليم به إذا أدركنا ما للفن من مفارقات هي شرط لازم كما قلنا من قبل لامتيازهم وأصالة وتنوعه . فليس من شك في أن لكل من دانتى وشكسبير وصوفو كليس وجهته مكانا معيناً في سلم القيم هذا ، وليس من شك في أننا حين نضع كل واحد من هؤلاء في مكانه الخاص من هذا السلم إنما نسند في ذلك إلى أساسين ، إن لم تكن لها دقة الأرقام العلمية فليس ينبغي أن يكون فيها سعة التفاوت . وفي عبارة أخرى إن الجدل في القيم الجمالية قائم ، ولكنه لا ينبغي أن يحسب إلا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممكن أن يتحقق الميزان الدقيق في النقد . وأن يترقى الذوق عند طائفة من الناس فيتفوقوا على تفضيل أثر على أثر أو شاعر على شاعر وذلك لا يكون إلا عندما يستوى الأثر الفني فيصبح ذا قيمة عامة ، ويشتمل على عناصر مشتركة بين المثقفين وأصحاب الذوق . ولكن كيف يمكن أن يترقى الذوق الأدبي حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الأثر الفني ؟ وكيف نثق في هذا الذوق ونعتمد عليه كميزان دقيق يزن الآثار الأدبية فيعدل في الحكم عليها وتصديق أحكامه عند الناس .

لقد قلنا إن الصعوبة في تقويم الأثر الفني راجع إلى التسرع في تقدير آثاره، وإلى الخوف من أن يترك في مام الأمر إلى الذوق الشخصي فتتحرف الأحكام تبعاً للتأثر الشخصي وانحرافات الأهواء. ومن هذا الخوف الباطل بدأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع للنقد المذهب العلمية الموضوعية التي تحاول وضع قوانين عامة للأدب، وترمي إلى تطبيق هذه القوانين على الآثار الفنية. فما صلح مع هذه القوانين كان جيداً وما تعارض معها كان رديئاً. مثل هذه المحاولات الخطيرة التي تتنافى أصلاً وموضوع الأدب، قد نشأت من الخوف الذي يتوهمه بعض النقاد من تحكم الذوق، غير أن مخاوف هؤلاء وهم مردود. فإن الذوق الذي نتحدث عنه والذي لا مفر منه في الحكم على أثر فني، إنما هو الذوق الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدربة والمران والتثقيف، وأولى هؤلاء الذين يحرصون على روج العلم ومناهجه الدقيقة أن يسلموا بالحقيقة العلمية الثابتة وهي أنه منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد أصوله من موضوعات هذه العلوم، وما دمتنا قد سلمنا بأن الأدب موضوع غير دقيق بطبيعته، أي ليس له دقة العلم وموضوعيته، وأن جوانب الفردية متوافرة فيه بل شرط أساسى لامتيازِهِ فيكون من البديهي أن نسام بذلك في منهج دراسة الأدب نفسه. يجب أن نعترف صراحة بهذا الجانب التأثيرى في الأدب، ونعمل حسابه عند الحكم على الأثر الفني وتقدير قيمته. يجب ألا نتردد في الاعتراف بالعنصر الشخصى في الأدب، وأن نعرف كيف نستخدمه وأن نكون صادقين مع أنفسنا كما كان صادقاً مع نفسه « لاسون، عندما وضع منهج البحث في دراسة الأدب فقال: «إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمى هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقاً لطبيعة الشيء الذى نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمسكاً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثيرة Impressionism في دراستنا،

ونقظم الدور الذي نلعبه فيها ، وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعية لا يجرها ، فإن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تجنبه سيقتل في خبث إلى أحوالنا ، ويعمل غير ضابط لقاعدة . وما دامت التأثيرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه في ذلك صراحة ، ولكن لنقصره مع ذلك في عزم . ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ، ونقدده ، ونراجعه ، ونعده . وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه . ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة ، (١) .

فالدوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قياسه ، على أن يكون الدوق الذي تربى وقويت أساسه ، ولقد أدرك نقاد العرب هذه الحقيقة ، فقال ابن سلام الجعفي في طبقات الشعراء (٢) : « قال قائل لخلع إذا سمعت أنا بالعمر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال إذا أخذت أنها درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف إنه رديء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ » وهنا يدرك ابن سلام حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الأدبي وهما أولاً اعترافه بمبدأ التدقيق والتأثر . والثاني الحد من هذه التأثيرية وعدم الخضوع إلا لما كان منها مدرباً . فليس مجرد الاستحسان عنده كافياً للحكم بالجملة وإنما ينبغي أن يصدر الاستحسان من هو أصيل في هذا الفن طارف به . وفي هذا يقول ابن سلام أيضاً : « للعمر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تتقنه العين ، ومنها ما يشقه اللسان ، من ذلك الأولو

(١) في الميزان الجديد للدكتور محمد منصور .

(٢) راجع كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجعفي

والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بمن يبصره ، ومن ذلك المجهيزة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها . . . » (١)

وإذا انتقلنا إلى عبد القاهر الجرجاني شيخ نقاد العرب ، نراه قد أبان غير مرة فيما كتب من نقد عن قيمة الذوق وأثره في إدراك خفايا الأدب ومعانيه ، فقد أفرد باباً في آخر كتابه دلائل الإعجاز ، جعل فيه الذوق الأدبي العمدة في إدراك البلاغة فيقول :

« إن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ، وممان روحية ، أنت لا تستطيع أن تذوق السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون مهتماً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يحس لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجهة والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ومن إذا تصقح الكلام وتدبر الشعر ، فرق بين موقع شيء منها وشيء (٢) ، ويقول في موضع آخر : « إن هذا الإحساس قليل في الناس فاسع تملك إذن من أمرك شيئاً حتى تظهر بمن له طبع إذا قدحته وره وقلب إذا أريته رأى » (٣) .

إذن فقد أدرك هؤلاء النقاد ، وكثيرون غيرهم ، أن الرجوع إلى الذوق أمر لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني وتقديره . ولكننا يجب أن نبادر

(١) المرجع نفسه

(٢) س ٤٢ دلائل الإعجاز

(٣) س ٤٢١ ، ٤٢٢ من نفس المرجع .

فنقول : أننا إذ نتحدث عن الذوق لانعنى به الأثر النفسى السريع الذى يتركه فى نفوسنا بيت من الشعر ، أو المتعة الوقتية الحافظة التى تعقب قراءتنا لقصيدة من القصائد ، وإلا لكان مثلنا فى هذه الحالة مثل الذى يشغله الهيكل العظمى عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية ، ولكان حكمنا على الأثر الفنى حكما فجعا غير صادر عن تأمل . وإنما نعنى بكلمة الذوق الأدبى تلك الموهبة الإنسانية التى أنصبتها رواسب الأجيال السابقة ، وتيارات الثقافات المعاصرة ، والسق امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز أو التذوق الأدبى ، الذى ليس بمجرد تأثرية خرقاء ، كما أنه ليس إحساسا أروع ، ولا هو لذة خصب ، والذين يتصورون أن الذوق الأدبى هو مجرد اللذة التى تشيع فى النفس عند قراءة الآثار الفنية قوم غابت عنهم الحقيقة ، فذهب اللذة فى فلسفة الفن مذهب معروف ، سار فى خلال التاريخ ، فظهر عند اليونان أول ما ظهر ثم كان له السيادة فى القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ومازال يظفر فى أيامنا هذه ببعض المؤيدين الذين يبهرونهم فى الفن لذاته النفسانية المباشرة . إننا لاننكر أن اللذة مصاحبة للنشاط الفنى ، ولكننا ننكر أن يكون الفن هو مجرد هذه اللذة التى تصاحب الخلق الفنى . وأن يعتمد الناقد على مجرد هذه اللذة ، والفرق واضح بين اللذة والفن ، فقد تكون لوحة من لوحات الفن محببة لدينا لأنها توافى فى نفوسنا ذكريات جميلة ثم تكون اللوحة من الناحية الفنية رديئة . ومن هنا ينبغى أن نحذر تماما من دعوة الاندفاع وأن نحتكم إلى الذوق المدرب المثقف المبهر المتروى . وإلى مثل هذا يشير T. S. Eliot إذ يقول فى مقال عن تذوق الشعر The appreciation of Poetry ، إن الأساس فى النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ، وإهمال أخرى رديئة . وإن أتى اختبار يتعرض له الناقد إنما هو فى قدرته على تفضيل قصيدة

ميسدة وفي الاستجابة الصحيحة لخلق فنى جديد ، وأن الخبرة التي
تتطور وتنمو في الشخصية الواعية الناضجة ليست فقط بمجرع التجارب الناشئة
عن رؤية القصائد الجميلة . فإن الثقافة الشعرية إنما تتطلب تنظيمًا خاصًا
لهذه التجارب . فليس فينا أحد ولد ومعه عصمة الذوق وسلامة
التمييز ، كما أن أحدا منا لم يكتسب ذلك فجأة ، ومن هنا كان الشخص ذو
التجارب المحدودة في هذا الميدان عرضة دائما أن يؤخذ بالخدعة أو أن يقع
في الخطأ ، (١) .

وهكذا يؤكد T. S. Eliot بجانب الدربة والدراسة وكيف أن تطورها
أساس في تكوين الذوق حتى ينمو ويؤدي عمله في نشاطنا النقدي ، ولقد عزز
نفس الفكرة وفصل القول فيها الأستاذ Lionel Elvin في كتابه مقدمة لدراسة
الادب Introduction to the Study of Literature قال : « الذوق شيء
يتكون من الاستمرار في مصاحبة ومعايشة الجيد من الآثار الفنية ، وعلى الناقد
أن يكون قادرا على أن يعطى أسبابا معقولة لمفاضلاته ، وإذا بدأت ثقافة الناقد
مبكرة تبكيرا كافيا قبل أن تتعمق في النفس سمور الذوق الرديء ، أمكن
للذوق في هذه الحالة أن يسمى غريزيا ، والذوق شيء يمكن إلى حد كبير أن
يتكون ، إنه ليس غريزيا بكل معنى الكلمة ، بمعنى أن يولد به
الإنسان أو لا يولد ، فكثير منا قد نما ذوقه في ناحية خاصة أو إتجاه معين ،
فما من يتطور عنده الذوق الأدبي في الوقت الذي لا يعتبر صاحب ذوق ناضج في
أنواع أخرى من الفنون ، (٢) .

Selected Prose p, 50-51 (١)

Introduction to the Study of Literature (٢)

والبحث في الذوق من حيث إنه فطري أو مكتسب أمر لا يعنينا التوغل في بحثه ، وإنما الذي يعنينا أن نؤكد أنه هو أن في الذوق قدرا مكتسبا هو الجانب العمل المكون من طول الممارسة والمصاحبة لا كبر قدر من الآثار الفنية . ، فإن كثرة المدارس لتعدى علم العلم ، ، كما يقول ابن سلام الجهمي في مقدمة كتابه طبقات الشعراء ، ، إن مهمة الناقد أولا وقبل كل شيء مهمة عملية تنفأ فقط عند مباشرة النصوص الأدبية ، تنشأ مما عساه أن يتأدى من عبارة الكاتب أو قصيدة الشاعر ، ورؤية الخصائص المميزة في العبارة الشعرية هي النقد . ولن نستطيعها إلا ذوق مارس هذه الرؤية فترة طويلة . وسواء تغلب الجانب المكتسب في الذوق على الجانب الفطري ، أم كان العكس هو الصحيح ، فإن حاجتنا إلى عنصر الذوق في النقد أمر معترف به ، ولن يقال من قيمة الذوق وحاجتنا إلى تحكيمه ما نراه من خوف كثيرين من العلماء الذين يعتقدون أن التجاءنا إلى المنهج التاريخي في الحكم على الآثار الأدبية تحصين لنا عما عساه أن تدفعنا إليه أهواؤنا الفردية فنزل عن القصد ونميل مع الهوى ... فإننا مع احتفاظنا بالمنهج التاريخي بقيمته ، واعترافنا بضرورته التي تتمثل في إلقاء الضوء على الأثر الفني وتقصى الملابسات والظروف التي تكتنف حياة الشاعر أو الكاتب ، والتي تعين في فهم النص الأدبي ، وتساعد القارئ أو الناقد في إرجاع الأشياء إلى أصولها والتحقق من صحتها إلا أننا لا نستطيع أن نكتفي به وحده . فنحن في دراستنا للأدب لن نهمل المنهج التاريخي . أما أن نعتمد عليه ، ونهمل له وحده السيادة بمعنى أن نرجع كل شيء في الأثر الفني إلى التاريخ ، وألا نرجع إلى أنفسنا شيئا من التفسير ، بل نقصر التفسير كله على التفسير التاريخي ، فهذا ما يدعو إليه أصحاب هذا المنهج ، وبمعنى آخر إن أصحاب المنهج التاريخي يريدون من النقاد أن يحسوا تاريخيا ، وأن يرجعوا كل أثر فني إلى مرحلته

من التاريخ ، وإلى المستوى الفكرى والثقافى للمعصر الذى أخرج فيه هذا الأثر الفنى ، وأن نراه بنقص العين التى كان المعاصرون لهذا النص يرونه بها . هذا الاتجاه فى المنهج التاريخى من شأنه أن يازم الناقد الحديث الموقف السلبي بالنسبة إلى نص كتب فى عصر قديم . ويحرص أنصار هذا المنهج على شل المعاصر الذوق ، وأن يقتصر النقد على جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفنى والتى صاحبت تكوينه . ونحن لا نستطيع أن تنكر الدور الذى يقوم به المنهج التاريخى فى عملية النقد والذى لنخصه مقال لفيليبس م . جونز جاء فيه :

« إن أول مهمة يؤديها الناقد هى أن يوضح لنا المجهول فيما نقرا ، وأن ينظم النص تنظيمًا يخرج منه من القوضى الذى ربما كانت تسوده نتيجة لبعده العهد الذى كتب فيه وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره » (١) نقول إن مثل هذا الدور دور استخلاص النص الأدبى من القوضى وعدم الاستقرار ، ومن الغموض الذى يمتد إلى قائله وسلامته من الريبة والتعريف ، هو من غير شك دور نافع وأصيل فى ميدان النقد ، على الرغم من ميل القارئ الحديث إلى التقليل من شأن الناقد الذى يقصر نقده على شرح أو تحقيق النص الأدبى . وأصحاب هذا الرأى يعتقدون أن الاجتيال القسامة إن ترى فى هذا النوع من النقد الذى يتعلق بتحقيق النص فائدة . فكل ما يكتب الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبت به يد أو تعثرية القوضى كما كان الحال بالنسبة للشعر القديم . فإن الناقد المعاصر سيكون قد

(١) مختارات من النقد الأدبى المعاصر .

وضع للأجيال القادمة كل ما يمكن أن يكون مبهيا فبما يكتب الكاتب أو الشاعر المعاصر قبل وفاته .

ومن النقاد من يعتقد أننا محتاجون في الحكم على الأثر الفني إلى التاريخ . من هؤلاء الناقد المعاصر T. S. Eliot ت. س. اليوت الذي يرى أن عمل الشاعر لا يمكن أن يكون له معناه مستقلا عما سبقه . بل إن قيمة العمل الفني عند الشاعر تقوم على تقديرنا لصفاته بمن سبقه من الشعراء . فأنت لا تستطيع أن تقدر الكاتب أو الشاعر وحده . بل يجب لكي تفهمه أن تقارن بيته وبين أسلافه . وهنا يجعل اليوت للمنهج التاريخي قيمة أخرى ، فهو عنده ليس قاصرا على تقويم النص القديم وتحقيقه من الناحية التاريخية فحسب وإنما يتجاوز ذلك إلى الناحية الجمالية ، فكل أثر فني عند اليوت تتوقف قيمته على الوضع الذي يأخذه بالنسبة إلى ما سبقه من آثار . ومن ثم فإن اليوت يدرك الشعر ككل حتى ينسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر . والكاتب أو الشاعر عند اليوت لا يحسن بحيله فحسب حين يكتب ، وإنما يحسن بالادب الأوروبي بصفة عامة وأدب شعبه بصفة خاصة خلال الأجيال التي سبقته منذ عهد هوميروس إلى عهده . وهذا الحسن التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب جزءا من الماضي ويجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة لمن سبقوه ومن عاصروه (١) .

وهكذا نرى إذا تعمقت البحث في كل هذه المناهج النقدية المختلفة أن جميعها قد يصلح أدوات في يد الناقد ، سواء منها التاريخي والنفسى

والجهل والفقهى . وليس في هذه المناهج النقدية المختلفة إلا خطر واحد . ليس هناك ما هو أشد منه في إفساد النقد وإضعافه ، وهو أن ينقل مذهب من هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفني إلى شيء غيره ، فيقدر ما لهذه المذاهب النقدية من قيمة بقدر ما لها من خطورة . فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب لمدرسته والاهتمام بها ، فنكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الأثر الفني نفسه إلى أشياء أخرى . وكثيراً ما رأينا أصحاب مذهب التأثيرية في النقد يغلبون عاطفتهم على كل شيء . فهمة النقد عند أصحاب هذا المذهب هي التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني . مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أناتول فرانس للناقد بأنه : نفس مرهقة الجس تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية ، هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn شبنجرون في مقاله عن النقد الجديد بقوله : « لستم أنتم موضع اهتمامنا ، وإنما القصيدة التي بين أيديكم هي التي نعتينا ، وأنتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا تساعدونا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل أن نقدكم ليحاول دائماً أن يبعدنا عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم » (١) .

كما أن أصحاب النقد التاريخي كثيراً ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة التي نشأ فيها الشاعر ، ويحاولون أن يقتنعوا بتلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة . وكذلك النقد للبيكولوجي ، فبدلاً من أن يوجه اهتمامه بالقصيدة نفسها يحاول إبعادنا عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التي خلقت منه هذه الشخصية أو تلك والتي جعلته يسلك هذا السلوك أو ذاك .

فليس النقد أن تنقل الاهتمام من الأثر الفني إلى التاريخ أو السياسة

(١) مختارات من النقد الأدبي المعاصر .

أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه الأقوى أو علوم الجمال ، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي هي العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هي تعقب عناصر القصيدة ومقوماتها لترى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتازت القصيدة عن غيرها أو لماذا أحدثت هذا الأثر أو ذلك في نفس قارئها .

ومع ذلك فإن تطور الدراسات النقدية يشهد بأن النقد في سبيل تركيز أنفسهم في الحدود المكفولة لهم ، فلم يعد في أيامنا هذه معنى في كثير أو قليل بالبحث في قيمة القصيدة الخلقية أو الفلسفية . كما أن التزام قواعد معينة في النقد أصبح أمراً يذكر الناقد الحديث بمصر الشعروزة والخرافات ، ونحن أيضاً قد تخافنا من كثير من النظريات القديمة التي كانت تزعم أن أسلوب الكاتب منفصل عن التعبير والتي كانت تحمل الفصاحة والبلاغة وضرور التشبيه موضوعات تدرس منفصلة عن الخلق الأدبي . كما لم يعد أحد في هذه الأيام يقول ما كان يقول هوراس بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر ، ولا ريب أن الناقد الحديث قد استطاع أن يدرك أن دراسة الأثر الفني أمر يختلف عن دراسة الوثيقة التاريخية والاجتماعية ، وأن اهتمامنا بالبيئة والزمن والجنس هي أمور على هامش النقد وليست في صلبه ما دامت تنقل اهتمامنا من الأثر الفني إلى غيره من الأمور .

هذه كلها نواح من التطور أحرزتها الدراسات النقدية الحديثة تجهلنا نظمنا إلى الدارس الحديث ونربأ به أن يزل أو يخطئ أو يأخذ الحساس بفكرة أو مذهب فيفضل عن جوهر الشيء وأصله .

أهم المراجع

(أ) المراجع العربية والمترجمة :

- ابراهيم مصطفى : إحياء النحو - القاهرة ١٩٣٧
ابروكرومي (لاسل) : قواعد النقد الأدبي ، ترجمة محمد عوض محمد -
القاهرة ١٩٥٤
أبن الاثير (ضياء الدين أبو الفتح) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر -
القاهرة ١٣١٢ هـ
أبن المعتز (عبد الله) : البديع
أبن حنى : الخصائص - القاهرة ١٩١٣
أبن رشيق (أبو علي الحسن) : العمدة - القاهرة ١٩١٥
أبن سنان الخفاجي (عبد الله محمد بن سعيد) : سر الفصاحة - القاهرة ١٩٥٢
أبو العلاء المعري : (١) شروح سقط الزند - القاهرة ١٩٤٦
(٢) لزوم مالا يلزم - القاهرة ١٩١٥
أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين - القاهرة ١٩٢٠
أبو تمام (حبيب بن أوس) : ديوان الخاسية - القاهرة ١٣٢٥ هـ
إحسان عباس : (١) فن الشعر - بيروت ١٩٥٩
(٢) ت.س. الموت الشاعر الناقد (ترجمة) - بيروت ١٩٦٥
أحمد شوقي : الشوقيات - القاهرة ١٩٦١
أرسطو : فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي - القاهرة ١٩٥٣
الاصفهانى (أبو الفرج) : الأغاني - طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق
الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبي تمام والبحتري - القاهرة ١٩٦١

المباني : إحصاء القرآن

المجاهد (أبو عثمان عمرو بن بحر) : (١) البيان والتبيين - القاهرة ١٠٣٢

(٢) الجيوان - القاهرة ١٩٠٧

الجمعي (محمد بن سلام) : طبقات فحول الصحراء - القاهرة ١٩٥٧

الوزني (أبو عبد الله الحسين) : شرح المعلقات السبع - بيروت ١٩٦٣

السبكي (عبد الوهاب) : طبقات الشافعية الكبرى

السكاكي (أبو يعقوب يوسف) : مفتاح العلوم - بدون تاريخ

السيوطي (جلال الدين) : بغية الرعاة

الصولي (أبو بكر بن الطيب) : التبيان شرح وتحقيق أبي البقاء المكي - القاهرة ١٩٣٦

المنجي (أبو الطيب) : التبيان شرح وتحقيق أبي البقاء المكي - القاهرة ١٩٢٦

أمين الخولي : فن القول - القاهرة ١٩٤٧

وكي نجيب محمود : فلسفة وفن - القاهرة ١٩٦٣

سيد نوفل : البلاغة العربية في دور نشأتها - القاهرة ١٩٤٨

شوبنهاور : فن الادب ترجمة شفيق مفار - القاهرة ١٩٦٦

شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة ١٩٦٥

طه ابراهيم : تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري - القاهرة ١٩٣٧

طه حسين : (١) تمهيد في البيان العربي - نقد النثر - القاهرة ١٩٢٩

(٢) حديث الاربعاء ١٣ - القاهرة ١٩٦٢

عبد القاهر الجرجاني : (١) أسرار البلاغة - تحقيق ريتز - اسطنبول ١٩٥٤

(٢) دلائل الإعجاز - القاهرة ١٩٣١

علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوسايط بين المختصين وخصومه - القاهرة ١٩٤٥

قدامة بن جعفر : (١) نقد النثر - القاهرة ١٩٣٨

- (٢) نقد الشعر - القاهرة ١٩٤٩
- (٣) جواهر الألفاظ - القاهرة ١٩٣٢
- كروتشه (بندتو) المجمال في فلسفة الفن ترجمة: سامى الدروبي - القاهرة ١٩٤٧
- لابلاند (أندريه) : محاضرات في الفلسفة ترجمة الزيات وكرم - القاهرة ١٩٢٩
- محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية - القاهرة ١٩٤٧
- محمد خليفة التونسي : فصول من النقد عند العقاد - بدون تاريخ
- محمد زكي العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة - الاسكندرية ١٩٧٤
- محمد عبد الغنى حسن : الشعر العربي في المهجر - القاهرة ١٩٥٥
- محمد غنيسى هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث - القاهرة - ١٩٦٢
- محمد مصطفى بدوى :
- () الحياة والشاعر (ترجمة) تأليف ستيفن سبندر - القاهرة ١٩٦١
- (٢) كولردج - القاهرة ١٩٥٨
- (٣) مبادئ النقد الأدبي (ترجمة) تأليف ريشارد دز - القاهرة ١٩٦٣
- (٤) دراسات في الشعر والمسرح - القاهرة ١٩٥٨
- (٥) الشعر والنأمل (ترجمة) تأليف هاملتون - القاهرة ١٩٦٣
- محمد مندور: (١) في الأدب والنقد - القاهرة ١٩٤٩
- (٢) في الميزان الجديد - القاهرة ١٩٤٤
- (٣) للنقد المنهجي عند العرب - القاهرة ١٩٤٨
- (٤) منهج البحث في تاريخ الأدب - القاهرة ١٩٤٣
- ميخائيل نعيمة: (١) همس الجفون - بيروت ١٩٥١
- (٢) الغربال - بيروت ١٩٥١
- نوار قباني : الشعر قنديل أخضر - بيروت ١٩٦٣
- نيكول (الارديس) : علم المسرحية ترجمة دويني خشبة مجموعة الآلاف كتاب

المراجع الأجنبية

1. BREIT (E.L.)
Reason and Imagination Oxford 1961.
2. CROCE (B.)
Aesthetics London 1953.
3. DAY LEWIS
The Poetic Image London 1951
4. ELIOT (T.S.)
 - a) *Selected Essays* London 1932.
 - b) *Selected Prose* London 1953.
 - c) *The Use of Poetry and The Use of Criticism* Lond.
5. GRUNEBaum (VON)
 - a) *The Journal of the American Oriental Society* 1926.
 - b) *A document of Arabic Literary Criticism in the Tenth Century A. D.*
- 6) NEEDHAM (H.A.)
Taste and Criticism in the 18th. Century, Lond. 1952.
- 7) PLATO
ION Translated by J. A. Prent in 1892.
- 8) READ (SIR HERBERT)
The Meaning of Art, 1950-1651
- 9) RICHARDS (I.A.)
 - a) *Practical Criticism* Lond. 1946.
 - b) *Philosophy of Rhetoric* Lond. 1936.
 - c) *The Foundation of Aesthetics* Lond. 1925.
 - d) *The Interaction of Words (Language of Poetry)*
London 1924.

10. **SAINSBURY.**

A History of Criticism and Literary Taste in Europe,
London 1922.

11. **SCHOPENHAUER.**

The Art of Literature London 1926.

12. **SPENDERS.**

The Making of a Poem London 1955.

13. **STARE, N.C.**

The Dynamics of Literature London 1942.

14. **WILLIAMS (W. E.)**

A Book of English Essays London 1952.

15. **WISMATT (W.K.)**

Literary Criticism London.

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
أ- د	مقدمة
٢٦- ١	١ - الذاتية والأدب :
	الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية - الحقائق العلمية لا تترك مجالاً للصفات الفردية - معنى الصدق في الحقيقة العلمية والفنية - رأى هكسلي رأى ريتشاردز - أثر الذاتية في الفن - مهمة العلم ومهمة الفن - الاكتساب والذاتية - رأى تين - الذاتية والأدب الخادف أو الملتزم . <u>الأدب تعبير عن المجتمع - المجتمع مصدر إلهام ولكنه لا يشكل القيمة</u> <u>النمائية للعمل الفني .</u> اللغة ظاهرة اجتماعية - الذاتية ولغة الجماعة - استخدام الجماعة للغة واستخدام الفن لها - العلاقات اللغوية موضع ابتكار الفنان - حكم المجتمع على اللغة وحكم الفن عليها . موضوعية الأدب في النقد الحديث - الأدب خلق وليس تعبيراً - المعادل الموضوعي - رأى لايوت - حيده الفنان وموضوعيته - قيمة العمل الفني مجالها العمل الفني نفسه لا شخصية كاتبه - تجارب الفن المباشرة وغير المباشرة .
٢٧ - ٤٤	٢ - الخلق الأدبي ووحدة العمل الفني :
	الشروط التي تتوافر للخلق الأدبي - الالتحام بين الذات والموضوع - الخلدس والخيال - معنهما - مفهوم كروتشة للخلدس - المضمون في

الموضوع	صفحة
الخلق الأدبي - الموضوع في الشعر - اللغة والخلق الأدبي - قيمة الخلق الأدبي في الصياغة وليست في الفكرة أو الموضوع - أمثلة تطبيقية من الخيام وجبران - تحليل رثاء شوقي وحافظ لسعد - رثاء أبي العلاء لفقيه الحنفى - الخلاصة في ماهية الخلق الأدبي .	
٣ - الخيال :	٤٤ - ٥٤
تحديد معناه - الخيال والوهم - الخيال عند اليونان - الخيال عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين - الثورة على الكلاسيكية في المسرح والشعر - ما أحرزته من تطور نقدي - الخيال عند الرومانطيين - عند وردزورث - الخيال المنتج - عند شيلي - عند كيتس .	
٤ - نظرية الخيال عند كولردج :	٥٥ - ١٢١
العوامل التي هيأت كولردج لهذه النظرية - الفلسفة المثالية التي تأثر بها - ما أخذ من كانت - تأثره بفيلانج - مضمون فلسفته - تعريفه للخيال - غموض التعريف - رأي أليوت وريشاردز في غموضه - الخيال الأول والثانوي - عملية الإدراك العام مثال لعملية الإدراك - الخيال الثانوي أو الخيال الشعري - الصورة في الخيال الشعري أو الثانوي يفترض عدم وجود الشيء المتخيل - أهم العوامل التي تميز بين الخيال الأول والخيال الثانوي - وظيفة الخيال الثانوي الفرق بين الخيال والوهم : الأفعال الأصلية عند برجسون - مثال من شعر المتنبى - مثال من شعر شوقي - الصورة في شعر النظم	

صفحة

الموضوع

مثال من شعر حافظ إبراهيم والبهاء زهير - مثال لشعر النخيل عند مطران ، وإيليا أبي ماضي - خلاصة القول في النخيل والنوم .

النخيل ووحدة العمل الفني : تحديد كولدريج لمعنى الوحدة - العلاقة بين النخيل والوحدة - وحدة الإحساس أو الصورة - رأى كروثشة - العاطفة هي التي تهبط للحدس تماسكه - كروثشة والوحدة العضوية - رأى الدكتور مصطفى بدوى - وحدة المتكلم - وحدة الموضوع - الوحدة المنطقية - الوحدة العضوية - ماهية الوحدة العضوية في القصيدة .

الوحدة العضوية في المسرحية - هيمنة الإحساس في المسرحية - وحدة الصورة في المسرحية - الفرق بين وحدة القصيدة ووحدة المسرحية - أرسطو ووحدة الفعل - الفعل في المأساة والفعل في التاريخ - الصور المجازية في المسرحية - الخطأ الفني والخطأ العرضي عند أرسطو - اللغة والصورة وعلاقتهما بالوحدة العضوية في المسرحية .

٥ - الوحدة العضوية في الفصحى العربية : ١٢٢ - ٢٢٦

إمكان وجودها في الشعر القديم - رأى الدكتور طه حسين - العوامل التي حددت شكل القصيدة القديمة - المصاعل الجغرافية - الاقتصادية - السياسية - الاجتماعية - تحليل للحياة العربية في انجازها المختلطة - النظام القبلي في مصر الجاهلية - وحدة المعرو ووحدة

صفحة

الموضوع

الصراع — إرادة الحياة والانتصار على الموت — أمثلة لوحدة
الصراع من أجل الحياة في الشعر الجاهلي — في الغزل — في
الفخر — في الحرب — في الكرم — في الحماسة — الوصف — صورة
الناقة — صورة الحمار الوحشي — التفكير العقلي المرتبط بالواقع —
فكرة الموت — الفرق بين نظرة العرب ونظرة قدماء المصريين
للموت — تصور طرفه للموت — الموت في شعر الحماسة — الفرق
بين وحدة الشعر والوحدة العضوية — تحليل لمعلقة لبيد —
المقطع الغزلي والصراع بين الحياة والموت — وصف الناقة
بقسميها — الإحساس المميز على كل منهما — التهام القصمين —
الصور الإيحائية الرمزية فيهما — صورة الناقة رمز لانتصار
الحياة — بناء التناقض بين الأتانه الوحشية والبقرة المسبوعة —
الرد على ما يزعمه الدكتور بدوي من وجود تناقض بين المقطعتين
الانتقال إلى الفخر — التهام المقطع الأخير بالمقاطع السابقة —
تحقيق القصيدة للإحساس بالمصر — وحدة الصراع والوحدة
العضوية في معلقة لبيد — الوحدة في غير معلقة لبيد — معلقة
طرفة — النمو الداخلي فيها — الأوصاف الحسية الخارجية في
الشعر الجاهلي — وصف الغيث عند امرئ القيس — تصوير
المرئيات وتجسيدها — الصورة الإيحائية والصورة التقريرية في
الشعر القديم — خلاصة القول في وحدة القصيدة القديمة —
تحقيق الوحدة في بعض نصوص الشعر القديم — جهد النقد
العربي في موضوع الوحدة — ثورة المحدثين على الشعر القديم —

الموضوع
صفحة
أسباب هذه الثورة - موقف شعراء الديوان - تطور بنية
القصيدة الحديثة شكلاً ومضموناً - الوحدة العضوية في الشعر الحديث
تحليل قصيدة الطمأنينة لميخائيل نعيمة - الموقف العام - موقف
القصيدة من الديوان - التحليل - التعليق.

٦ - الشكل والمضمون ٢٠٧ - ٢٦١

ما يعنيه النقد الحديث بكلمتي الشكل والمضمون - الانقسام فيها إلى
مدارس - الإدراك العقلي والحسي للكلمات - أرسطو والتلازم بين
الصورة والهيولى - مبدأ رمزية اللغة - اتحاد الشكل والمضمون
عند كولردج - القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى عنده - تفريقه بين
لغة الإشارة واللغة الحية - الوزن والموسيقى - علاقتهما بالانفعال
وسائر أجزاء العمل الفني - مصادر الوزن والموسيقى - تأثير
الوزن والموسيقى في الشعر.

الشكل والمضمون عند كروتشه - التمييز بين المضمون والصورة -
التمييز بين الحدس والتعبير - التمييز بين التعبير والجمال - النظرة
المنطقية إلى اللغة - علاقتها بالبلاغة ودراساتها - التوحيد بين اللغة
والشعر

٧ - اللفظ والمعنى في النقد العربي: ١٦٢ - ٣٠٢

غلبة النظرة المنطقية للغة في الدراسات البلاغية والنقدية - اختلاط
مفهوم البلاغة بالخطابة - تحديد الجاحظ لمعنى البلاغة - النزعة
العقلية والتفكير البلاغي - تأثر النقد العربي بكتابه البيان والتبيين

صفحة

الموضوع

النتائج التي ترتبت على ذلك - اللفظ والمعنى عند الجاحظ - مفهومه
للمعنى - مفهومه للفظ - فصله بين اللفظ والمعنى - الإسهاء من قيمة
الشكل وتفضيله على المضمون.

اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة - نظراته الصائبة وتناقضها مع ما انتهى
إليه من نتائج - قورطه في الخطأ الذي حذرنا منه - إلهاماته وراء
الزعة الإحصائية - تأثره بالمنطق - تقسيمه للشعر - دراسة
شواهد - تحديد ما يعنيه بكلمتي اللفظ والمعنى - النتائج التي
انتهى إليها.

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر - مذهب العمدة والعناية باللفظ -
هدف ابن المعتز من كتابه - أقواله في محاسن الكلام والشعر -
دراسه للعمدة الشعرية - النتائج التي انتهى إليها - نظرة قدامة للغة
والشعر - طغيان المنطق الشكلي على تفكيره - تعريفه للشعر - تعريفه
للبلاغة - استقلال اللفظ عن المعنى عنده - تفضيله الشكل على المضمون،
مع أبي هلال العسكري وابن رشيق - أبو هلال وقيار اللفظية - تأثره
بالمجاهد - موقف ابن رشيق من اللفظ والمعنى - ملاحظاته على
ضرورة التلاحم بينهما - تحديده لموقف النقاد السابقين.

مع ابن سنان الخفاجي - دراسته للأصوات - مزايا الحروف ومقاطع
المصوت - معايير الحسن في اللفظ المفرد - معايير الحسن في اللفظ
المنظوم - تأثره بالمجاهد وقدامة - اهتمامه بالجوانب السلبية - وإغفاله
للعلاقات الإيجابية للأصوات - مزايا اللغة العربية عنده - خضوعه
للفظ والمعنى.

الموضوع

صفحة

٣٧٢ - ٣٠٢

٨ - نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني :

نظرته إلى اللغة - لغة الإشارة ولغة الأفعال - تعميده لقيمة
 اللفظ المفرد - السياق هو الذي يحدد القيمة - اللغة عنده أوثق
 اتصالاً بالشعر منها بالمنطق - مفهومه للنحو - التقاء النحو بعلم
 المعاني والبلاغة - هجومه على من قلل من قيمة النحو - أهمية
 النحو في بيان الإعجاز - التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة عنده -
 جهوده في التوحيد بين اللفظ والمعنى - قضاؤه على ثنائية اللفظ
 والمعنى في عملية الخلق والنقد على السواء - تعاقبه أقواله بأقوال
 النقاد المحدثين - قضية ممارسة اللغة عند ويتشاردن - تداخل
 الكلمات عنده - اتفاقه مع عبد القاهر فيما انتهى إليه في كتابه
 فلسفة البلاغة - معنى المعنى عند عبد القاهر - الفرق بينه وبين
 ابن قتيبة في نظرتيه إلى المعنى - موقف عبد القاهر من الصوت
 والنغم والموسيقى - مفهوم الفصاحة والبلاغة عنده - موسيقى
 الكلمة عند إليوت - إعمال عبد القاهر لقيمة الصوتية -
 أبركرومي والقيمة الصوتية للكلمات - الموسيقى التي تنظم
 الألفاظ - الصفة الصوتية للمقاطع - التأثير النفسي للكلمة -
 خلاصة القول في موقف عبد القاهر من قضية اللفظ والمعنى -
 التعبير الماري والتعبير المزخرف - قضاؤه على القسمة بينها -
 دراسته للاستعارة وتحليله لها - قيمتها ليست في ذاتها بل في تفاعلها
 مع السياق - أمثلة تطبيقية .

الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكي - موقف البلاغيين

صفحة

الموضوع

بعد عبد الفاهر - أسلوبهم في دراسة البلاغة - إسهامهم التحليل
والذوق - اهتمامهم بالتقسيم والتقنين وصحة المقاييس والبراهين -
سيطرة المنطق على تفكيرهم - دراسة السكاكي للاستعارة -
أقسامها وفروعها - دراسته للتشبيه وأبوابه - مفهوم البلاغة
قديمًا وحديثًا - درس البلاغة اليوم - البلاغة وسيلتنا في الكشف
عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها - رأى الدكتور شوقي ضيف
في منهج السكاكي - الرد على من يشككون في منهج عبد الفاهر .
منهج عبد الفاهر في تحليل النصوص :

استغلاله لما في اللغة من إمكانات - أمثلة تطبيقية توضح منهجه -
الذوق وأهميته عند عبد الفاهر - رأى لبيت وهيموم في المنهج
اللغوي - أهم خصائص منهجه التحليل .

٩ - منهج الآمدى في الموازنة : ماله وما عليه :

عوامل ازدهار النقد في القرن الرابع - الخصومة بين أبي
تمام والبحرئى - الخصومة حول المتنبي - أم ما ألف من كتب
حول هذه الخصومات - منهج الناقد وطريقته في تأليف كتابه -
أهم شروط المنهج العلمى - تتبع الخصومة بين الشعراء في
مظانها المختلفة - خطوط المنهج في تمويهه لهكتابه - باب
السرقا - اختيارات أبي تمام ومحفوظه - تعليق الآمدى
عليها - ما أخذه أبو تمام عن غيره - ما ألف في سرقا أبي تمام
نقد الآمدى لها - تحديد الآمدى لمعنى السرقة - رأى طه أبرايم -
اهتمام الآمدى بسرقا أبي تمام - الرد على من اتهمه بالنصب -

صفحة

الموضوع

ما حقيقته من شروط المنهج العلمى فى السرقات - المآخذ التى تؤخذ
عليه - عبد القاهر والسرقة الشعرية - السرقة فى النقد الحديث -
رأى الدكتور مندور .

النقد التحليلى ومنهج الآمدى فيه - العوامل التى هيات لهذا
المنهج - عوامل النقد التحليلى وأدواته - الشقافة النظرية - الممارسة
المعملية - الذوق - تحليل الأحكام - الموازنة وقيمتها فى النقد
التحليلى - نماذج من تحليل الآمدى للشعر - مقاييس النقد عنده -
استفتاء الموروث والرجوع إلى القديم - حافظته ومحصولاته الوفير
من الشعر - أثر هذا فى نقده - تفريقه بين الشعر والفاسفة - دفاعه
عن عمود الشعر - اللغة لا يقاس عليها وخطر هذا على النقد .

٤٢٩-٤١٩

الذوق الادبى ومناهج النقد

٤٣٦-٤٣١

١١ - أهم المراجع

٤٤٥-٤٢٧

١٢ - محتويات الكتاب

